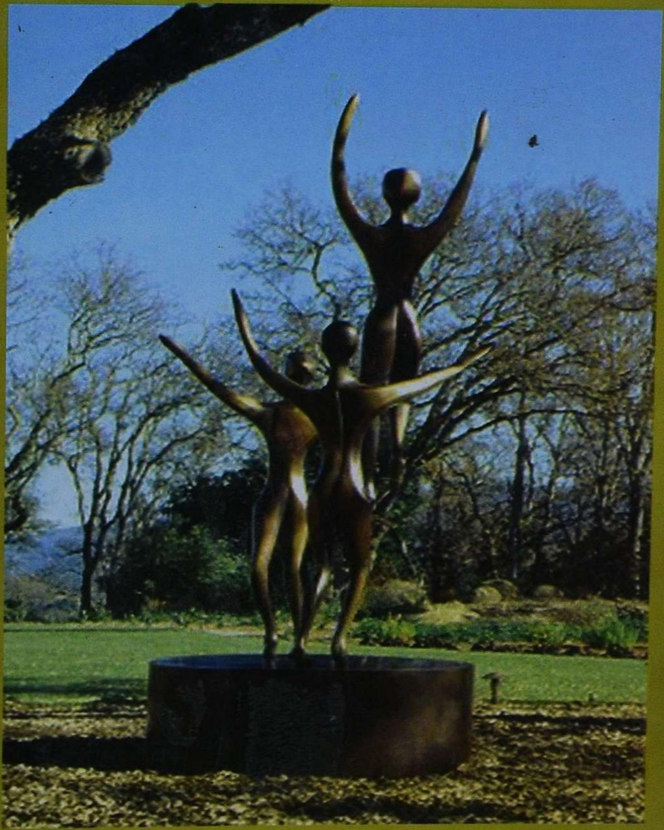
சொல்லாடல்கள்

முனைவர் மு. ஜீவா



உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்

INTERNATIONAL INSTITUTE OF TAMIL STUDIES

சொல்லாடல்கள்

முனைவர் மு. ஜீவா

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
INTERNATIONAL INSTITUTE OF TAMIL STUDIES
இரண்டாம் முதன்மைச் சாலை
மையத் தொழில்நுட்பப் பயிலக வளாகம்
தரமணி, சென்னை - 600 113

டாக்டர் மு.வ. அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவு
(அறக்கட்டளை நிறுவியோர் : பலர்)

வரிசை எண் : 15

BIBLIOGRAPHICAL DATA

Title of the Book	:	Collāṭalkaḷ
Author	:	Dr. M. Jeeva Lecturer, Dept. of Tamil Bharathiyar University Coimbatore
General Editor	:	Dr. K.A. Gunasekaran Director International Institute of Tamil Studies Tharamani, Chennai-600 113
Publisher & ©	:	International Institute of Tamil Studies II Main Road, C.I.T. Campus, Chennai-600 113 Ph: 22542992
Publication No.	:	653
Language	:	Tamil
Edition	:	First
Year of Publication	:	2010
Paper Used	:	18.6 Kg TNPL Maplitho
Size of the Book	:	1/8 Demy
Printing type used	:	10 Point
No. of Pages	:	viii + 160
No. of Copies	:	1200
Price	:	Rs. 75/- (Rupees Seventy five only)
Printed by	:	United Bind Graphics 95 (43), Millers Road, Kipauk Chennai - 600 010
Subject	:	Discourse and Theatre

அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவாளர் கருத்துகட்கு நிறுவனம் பொறுப்பன்று.

பேரா. முனைவர் கரு. அழ. குணசேகரன்
இயக்குநர்
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை-600 113

அணிந்துரை

உலக இலக்கிய வரலாற்றின் அறிவாராய்ச்சிக் காலமாகக் கருதப்படுகின்ற பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு கொள்கைகள், கோட்பாடுகள், வெவ்வேறுபட்ட பார்வைகள் போன்றவற்றைத் தொடர்ந்து தன் இயக்கத்தில் வெளிப்படுத்திக் கொண்டிருந்தது.

நாம் நமக்கு முன்னதாக 'ஆயிரம் ஆண்டுக்கால வரலாறு இருக்கிறது ' என்கிறோம். இந்தியர்கள் 'இந்தியத் தன்மையையும் தமிழர்கள் தங்களின் தனித் தொன்மையினையும்' எழுத்துகளின் மூலம் உணருகின்ற வகையிலான அறிவாராய்ச்சி செயல்பாடுகளில் ஈடுபாடு கொண்டிருந்தனர். புதுமையென்று வெளிப்படுத்தப்பட்ட அத்தனைப் பதிவுகளும் மதம், கலாச்சாரம், அரசியல் போன்றவற்றின் வழியான எதிர்ப்புகளாக அமைந்திருந்தன.

நவீனத்துவக் காலத்தின் கலை, சமூகம், தத்துவம் அனைத்தும் மனித வரலாற்றின் முழுவிளக்க நிலையினைத் திறனாய்வுப் பார்வைகளைக் கொண்டவையாகவே இருந்தன.

ஒவ்வொரு பகுதி மக்களின் அன்றாட வாழ்க்கையோடும், புவியியல் நிலை மாற்றங்களோடும், பண்பாட்டு நிகழ்வுகளோடும் உலகம் புதுப்புதுப் பார்வைகளைக் கண்டது. இதனோடு கலை இலக்கியவாதிகளில் அழகியல், பேரறிவாளர்களின் பேரறிவான தன்மை, வர்க்க, சாதிய மதிப்பீடுகள், வெகுசனக் கலாச்சாரம் போன்றவையும் அவை சார்ந்த உரையாடல்களும் எழுந்தன.

தத்துவவியலாளர்களுக்கும் கலைஞர்களும் பேசிவிட்டுச் சென்ற அனைத்தையும் இருபதாம் நூற்றாண்டு அறிஞர்கள் புரட்டிப் பார்க்க வேண்டிய தேவையிருப்பதை முன் வைத்தனர். இதன் காரணமாக உருவாகிய நவீனத்துவ மறுப்பு, அமைப்பியல், பின் நவீனத்துவம், பின் அமைப்பியல் வாதம், பின் காலனித்துவம் போன்றவை நீட்சே, ஹைடக்கர், பெல், லெக்கான், ஃபூக்கோ, டெரிடா, அல்த்யூசர், லியோடார்ட் போன்ற அறிஞர்களை உட்கொண்டதாக அமைந்து சிந்தனைகளை முன்வைத்தன.

ஆழமான கொள்கைகள், கோட்பாடுகள் என்றென்றைக்கு மானவை; நிரந்தரமானவை; அவை அதிகாரம் செலுத்தக் கூடியவை என்ற முறையில் வைக்கப்பட்டிருந்த பல வடிவங்களையும், கருத்துகளையும் இயங்கு தளத்தில் வைத்துச் சரியா, தவறா என்று பார்த்து நிராகரிக்க வேண்டிய தேவை இருக்கிறது என்பதைச் சொல்வதற்குக்

காரண காரியங்களை உள்ளிட்ட சொல்லாடல் ஒவ்வொன்றின் மேலும் எழ வேண்டியதாயிற்று.

மார்க்சியத்திலும் கொள்கைகளுக்கும், செயல்பாடுகளுக்கும் அரசியல், அறிவார்த்த நிலைகளில் ஏற்படுகின்ற பார்வைகள் உலகம் முழுவதிலுமாக மறுபார்வை செய்யப்பட வேண்டியதை அறிஞர்கள் வெளியிட்டனர்.

கல்வி நிறுவனங்களில் ஒற்றைத் தளங்களில் இயங்கிய மாணவர்களுக்கும் ஆசிரியர்களுக்கும் பன்முகப்பட்ட பார்வைகளும் அணுகுமுறைகளும் அவசியம் என்பது வெளிச்சத்திற்கு வந்தது.

1970களில் பெரும் கூறுகளின் மேலான சிறு விரிசல்கள் பரந்துபட்ட நிலையில் அதிகமாகக் கவனத்திற்குக் கொண்டுவரப் பட்டன.

மார்க்சியத்தை மறுபார்வையில் காண்பதை அல்த்யூசர் முன்வைத்தது போல் பெண்ணியம், அமைப்பியல் போன்ற கோட்பாடுகளும் அதனதன் நிலையிலான சொல்லாடல்களுக்கு உட்பட்டு மாற்றங்களுக்குள்ளாயின.

இந்தச் சொல்லாடல் நிலைகள் ஒன்றை நிறுவுவது அல்லது மறுப்பது என்ற நிலைக்கப்பாற்பட்டு விவாத உரைகளை வரவேற்பவையாக இருந்தன.

சமூக நடப்பியல்போடு இணைத்துப் பார்க்கும்போது விரிவடை கின்ற, சுருங்குகின்ற, பன்முகத் தன்மைகளைப் பெறுகின்ற ஒன்றாகக் கருத்தாக்கம் உறைநிலைத் தன்மையினைத் தகர்க்க வேண்டிய சூழலுக்குள்ளாவதை எடுத்துக்காட்டியது.

சசூர் போன்ற மொழியியலாளர்கள் குறி, குறிப்பான், குறிப்பீடுகள் சுழற்சி முறைமைக்குட்பட்ட செயற்பாட்டு தன்மையில் இயங்குவதைக் குறிப்பிட்டனர்.

வரையறைகளைக் கடந்த நிலையில் எதனையும், கலந்துரையாடலுக்குக் கொண்டு வரலாம் என்பதற்குச் 'சொல்லாடல்கள்' வழிவகுத்தன. ஒட்டுமொத்த கருத்துக் கட்டமைவுகளுக்கு எதிரான தாகவும் உறைநிலையில் வைக்கப்பட்டுள்ள சமூகக் கூறுகளைப் பிரித்துப் போடுகின்ற முயற்சியாகவும் சொல்லாடல்கள் இருக்கின்றன.

20ஆம் நூற்றாண்டின் உரத்த சிந்தனைகளைத் தமிழில் பலரும் பல நிலைகளில் முன்வைத்துள்ளனர். அறிவாராய்ச்சிக்குரிய வெவ்வேறு பட்ட பார்வைகளை நம்மில் மேலும் விவாதித்து உட்கொள்ள முன்வைத்துள்ள இந்த நூல் ஆய்வுலகுக்குப் புதிய வரவாகும். நூலாசிரியர் முனைவர் மு. ஜீவா பாராட்டுக்குரியவர்.

இந்நிறுவன வளர்ச்சிக்கு ஆக்கமும் ஊக்கமும் அளித்து வருவதோடு தம் தனிப்பட்ட அக்கறையைக் காட்டிவரும் **நிறுவனத் தலைவரும் தமிழக அரசின் முதல்வருமான மாண்புமிகு டாக்டர் கலைஞர்** அவர்களுக்குத் தமிழுலகம் என்றும் நன்றிக் கடன்பட்டுள்ளது.

தமிழ்ப்பணிகளுக்கு ஆற்றுப்படுத்தி வரும் **மாண்புமிகு தமிழக நிதியமைச்சர் பேராசிரியர் க. அன்பழகன்** அவர்களுக்கு எம் நன்றி என்றும் உரியது.

நிறுவனச் செயல்பாட்டுக்கு உறுதுணையாக இருந்துவரும் **தமிழ் வளர்ச்சி, அறநிலையம் மற்றும் செய்தித் துறை அரசுச் செயலாளர் திரு க. முத்துசாமி இ.ஆ.ப.** அவர்களுக்கும் நன்றி.

இச்சொற்பொழிவின் எழுத்துருவை மெய்ப்புத் திருத்தம் செய்த முனைவர் ஆ. தசரதன் அவர்களுக்கும், இச்சொற்பொழிவு மற்றும் நூல் வெளியீடு தொடர்பான அனைத்து ஏற்பாடுகளையும் செய்த நிறுவனப் பணியாளர்கள் மற்றும் கணிப்பொறியாளர் திருமதி எ.ம. லட்சுமி ஆகியோருக்கும் எம் நன்றிகள் என்றுமுண்டு. இந்நூலை அழகுற அச்சிட்டுத் தந்த யுனைடெட் பைண்ட் கிராபிக்ஸ் அச்சகத்தாருக்கு எம் பாராட்டுகள்.

இயக்குநர்

ஆசிரியரைப் பற்றி...

முனைவர் மு. ஜீவா அவர்கள் 1982ஆம் ஆண்டிலிருந்தே தமிழ்த்துறை சார்ந்த நாடகப் பயிற்சிகளைப் பெறும் வாய்ப்பிற்குள்ளானவர். அவர் இயக்கிய நாடகங்கள் கால, வெளிசார்ந்த நிலைப்பாடுகளைப் புத்தாக்க முயற்சிக்குள்ளாக்கி இருக்கின்றன. அரங்கில் பெண்ணியமும், தலித்தியமும் இவரால் வீரியத்தோடு வெளிக்கொண்டு வரப்படுகின்றன. பாரதியார் பல்கலைக் கழகத் தமிழ்த்துறை விரிவுரையாளரான இவர் நாடகம், சிறுகதை, கவிதை போன்றவற்றைத் தமிழ் உலகிற்குப் படைத்தளிக்கும் பெண்படைப்பாளியாவார். படைப்புலகில் மாற்று அறிவார்ந்த சிந்தனைகளோடும், முற்போக்கு எண்ணங் களோடும் செயல்படக்கூடிய சிறந்த படைப்பாளியாகவும், ஆய்வுக் கட்டுரைகளையும், நூல்களையும் தரும் சிறந்த ஆய்வாளராகவும் விளங்குகிறார்.

நன்றியுரை

1987ஆம் ஆண்டிலிருந்து எனக்கு அறிமுகமாகி, தமிழிலக்கியப் பரப்பில் மட்டுமல்லாமல் நாட்டுப்புறவியல், நாடகவியல் போன்ற துறைகளிலும் தனது பங்களிப்பைப் பலரும் போற்றும் வண்ணம் செலுத்தியுள்ள உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவன இயக்குநர் பேராசிரியர் முனைவர் கே.ஏ. குணசேகரன் அவர்கள் இந்தச் 'சொல்லாடல்கள்' என்ற நூலினை எழுதுவதற்கு வாய்ப்பளித்தமைக்கு எனது மனமுவந்த நன்றிகளைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன்.

இந்த நூல் தொடக்க நிலையில் உருப்பெறுவதிலிருந்து தட்டச்சுப் படிகளைத் திருத்துவது வரையிலான பணிகளைச் செய்யச் சிறிதும் சிரமம் பாராமல் உதவியாக இருந்துதவிய எனது ஆய்வு மாணவி சு. அனுசுயாவிற்கு எனது நன்றிகளைத் தெரிவிக்கின்றேன்.

இந்நூலின் வடிவாக்கப் பொறுப்புகளில் ஈடுபட்டு இதனைச் செம்மையாக வெளியிடக் காரணிகளாக இருந்த உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தின் அத்தனை உள்ளங்களுக்கும் நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன்.

என்னுடைய எல்லா இலக்கியப் பணிகளுக்கும் கருத்து நிலைப் பிடிதளங்களாக மட்டுமல்லாமல் செயல்நிலையில் தாமதமில்லாமல் அதனை நிறைவேற்றித் தரும் ஆய்வாளர் முத்தமிழ்ச்செல்வன் (பாரதியார் பல்கலைக்கழகக் கணினித் துறை), எஸ்.எம்.எஸ். பல்கலைக்கழகத் தமிழாசிரியர் க. சுந்தரபாண்டியன் அவர்களுக்கும் எனது நன்றியினைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன்.

மு. ஜீவா

பொருளடக்கம்

	பக்கம்
முன்னுரை	1
சொல்லாடல்கள்	3
சொல்லாடல் நிலையில் கவிதையியலும் மொழியியலும்	24
பின்நவீனத்துவம் – ஒரு சொல்லாடல்	49
புதினத்துவச் சொல்லாடல்கள்	60
பெண்ணியச் சொல்லாடல்களும் அரங்கமும்	67
புற உலகப் பங்களிப்பில் பெண் பற்றிய சொல்லாடல்	84
பெண்ணும் உழைப்பும்	97
பங்கேற்பு வெளியின் அரங்கச் சொல்லாடல்	140
Bibliography	160

முன்னுரை

நாம் நினைத்தவற்றைப் போதுமான அளவில் செய்ய இயலாதவர்களாகவே இருந்து கொண்டிருக்கின்றோம். ஏனென்றால் என்ன செய்தால் என்ன நடக்கும் என்ற எண்ணம் மேலோங்கிச் செயல்களைக் கட்டுப்படுத்துகின்றது.

எண்ணத்தின் செயல் அது என்னவாக எண்ணப்படு கின்றதோ அதுவரையினதாக இருக்கும். எளிமையான, உயர்வான எண்ணங்கள் வெளிப்படுகின்ற செயல்பாடுகளின் வழியாகவே நாம் நம்மை மனிதர்களாக உணர்கின்றோம். எண்ணமே கருத்தாகவும், பொருளாகவும் அமைகின்றது.

நாம் காண்கின்ற ஒவ்வொன்றும் ஒரு பிரதியாக இருந்தால். . . .,

சொல்லாடல் என்பது இங்கு இருக்கின்ற எல்லாமாக இருந்தால். . .,

கருத்தென்பது ஒட்டுமொத்தமாக இருந்திருந்தால். . .,

உண்மையான உடல் அதன் இருத்தலில் இல்லாமலிருந்தால். . .

என்ற நிலைகளைப் பற்றியெல்லாம் சிந்திப்பதும் பேசுவதுமான வழக்கு எழுத்துலகிற்கு வந்துவிட்டது. முந்தைய காலக்கட்டத்தில் எழுத்துக்கள் கெட்டியான, படுக்கையான, ஒற்றைத் தன்மையினால் ஆனவைகளாக இருந்த நிலையில் அவற்றைக் கடந்த இயல்புப் பார்வை ஒன்றை இன்றைய யுகம் வேண்டி நிற்கின்றது.

இந்த 'இயல்பு நிலை' அல்லது 'புதிய நிலை' என்பது முற்றிலுமாகப் புதியதென்றால், அதனைச் சந்தேகிக்கவோ பழையதன் இழைகளை எடுத்துள்ளவற்றிலும், மறுத்துள்ளவற்றிலும் உள்ள நியாயங்களின் மேல் கட்டமைக்கப்பட்ட புதியதென்றாலும் அதனைச் சந்தேகிக்கவோ, முற்றிலும் பழையதனை அப்படியே

எடுத்துக்கொண்டு வேறு பார்வையை வைப்பதால் கிடைக்கப் பெறுகின்ற ஒன்றினையும் சந்தேகிக்கக் கடமைப்பட்டுள்ளவர்கள் நாம் என்பதனை இன்றைய நிலைப்பாடுகள் கூறுகின்றன. மனித உயிர்களின் இருத்தலை அதன் உயிர்த்தலோடு இணைந்த உயிர் வாழ்தலுக்கு அனுமதிக்காமல், வலுக்கட்டாயமாக, ஏற்கெனவே பொதிந்து வைக்கப்பட்ட அதிகாரத்திற்குள் பிடித்துத் தள்ளி வாழ வைப்பதை மறுப்பதற்கான சாத்தியங்களை இன்றைய யுகம் வெகு விரைவில் உணரப் போகின்றது. குறிப்பாகப் பெண்ணுடலின் இயங்கு தன்மை, அதன்மேல் கட்டமைக்கப்பட்ட பொருண்மைக் கட்டுமானம், இப்போது பெண்ணுடன் இயங்க வேண்டிய தளம் போன்றவற்றை உடல் அதனியல்பில் உணர்ந்து வெளிக்கொண்டு வரவேண்டும்.

மேற்குறிப்பிட்டவற்றையெல்லாம் மேற்கட்டுமான நிலையில் நின்று கருத்துருவாக்கம் செய்வதைவிட, எதனுடைய தொகுப்பிற் குள்ளும் அடங்காமல் சிதறிக் கிடக்கின்ற நிலைப்பாடுகளைப் பேசுவதற்கான ஒரு கால்கோள் வேண்டும். இப்படித்தான் இதனைப் பார்க்க வேண்டும் என்பதல்லாமல் சிலவற்றைச் சில வகையில் காணலாம் என்று சொல்ல முற்பட்ட முயற்சியாக இந்த நூல் அமைந்துள்ளது.

இந்த நூல் ஒன்றைப் பற்றிய ஒரு தயாரிப்போ அல்லது ஒரு கருத்தாக்கமோ அல்ல; வெவ்வேறு வடிவங்களுக்குட்பட்ட, வெவ்வேறு எடைகளுக்குட்பட்ட கூழாங்கற்களை ஒன்றன் மேல் ஒன்றாக அடுக்கிக் கண்ட ஒரு புதிய வடிவாக்கமாகும். தமிழிலக்கியப் பரப்பிலும் 'பின் நவீனத்துவம்' என்று பரவலாக அனைவராலும் பேசப்படக் கூடிய ஒன்று மட்டுமே மாற்றுக் கருத்தை முன்வைக்க வேண்டும் என்று கட்டாயப்படுத்துவதல்ல என்பது உணரப்பட வேண்டும். நாம் எதிர்கொள்கின்ற ஒவ்வொன்றும் விவாதத்திற்கு உட்படுத்தப்பட்டு, பன்முகப் பார்வைகளுக்கு உட்படுத்தப்பட்டு ஆராயப்பட வேண்டும்.

சொல்லாடல்கள்

சொல்லாடல் ஓர் அறிமுகம்

நவீன அறிவியல் உலகில் "சொல்லாடல்" என்கின்ற சொல் பன்முகப்பட்ட பொருண்மைகளைக் கொண்டுள்ளது. "சொல்லாடல் என்கின்ற பொருளையுணர்த்தும் "Discourse" என்கின்ற சொல் இலத்தீன் மொழிச் சொல்லான "Discurses" என்ற சொல்லிலிருந்து பிறந்து "உரைப் பேச்சு", "Conversation Speech" என்கின்ற பொருளை உணர்த்தக் கூடியதாக இருந்து வந்தது."[1] மனித வாழ்க்கையின் மிக நுணுக்கமான பரப்புகளைப் பரந்துபட்ட ரீதியில் பேசக் கூடியதாக இது இருப்பதால் மொழியியலின் எல்லை மதிப்பீடுகளைத் தொடும் நிலைக்கானதாகக், குறிப்பாகப் பயன்பாட்டு மொழியியலில் அதிகக் கவனம் வைக்கக் கூடியதாக இருக்கின்றது.

மொழியியலாளர்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட நோக்கில் அல்லது குறிப்பிட்ட வரையறைக்குள் மட்டுமே இதனையடக்கிப் பயன்படுத்தி யுள்ளனர் என்று கூற முடியாது. "சொல்லாடல் ஒரு வாக்கியத்தைப் பற்றிப் பேசுவதைவிடப் பிரதியின் உள்ளமைந்துள்ள மொழியிழுப்புத் தன்மையைப் பேசக் கூடியது. அது விவாதம், நையாண்டி அல்லது கதையாடல், விளக்கப்பேருரை போன்றவற்றை உள்ளடக்கியதாக இருக்கின்றது".[2] டாக்கோவ்ஸ்கர் என்பவர் வெவ்வேறு வகைப்பட்ட சொல்லாடல்கள் மற்றும் சொல்லாடல்களுக்கு இடையேயுள்ள வேறுபாடுகளைக் கண்டறிவதில் முனைப்பைக் காட்டியுள்ளார். ஏனென்றால் தகவல் பரிமாற்ற ஒருங்கிணைவில் வெவ்வேறு வகைப்பட்ட சொல்லாடல்களின் செயல்பாடுகள் ஆர்வத்தைத் தரக் கூடியவையாக இருக்கின்றன என்பது இவருடைய கருத்தாகவும் இருக்கின்றது. இதனால் "பிரதி", "சொல்லாடல்" என்கின்ற இரு சொல்லும் ஒன்றோடு ஒன்று முடிவற்ற தொடர்புடையதாய், மொழியியல் தயாரிப்பினுள் செயல்பட்டுக் கொண்டிருக்கின்றன. என்றாலும் சொல்லாடல் என்பது மொழியியலின் ஒட்டுமொத்த வீரியத்தையும் பேசக் கூடிய முறைமையாக இருக்கின்றது என்பது உண்மை. குக் என்கின்ற அறிஞர் நாவல், சிறுகதை போன்ற கலைவடிவங்களுக்குள் இடையிடையே அமைந்துள்ள உரைப் பேச்சுக்கள் "சொல்லாடல்" என்பதற்கு நிகரானவைகளாகவே இருக்கின்றன என்கிறார்.

---

1. Jan Blommaert, Discourse A Critical Introduction, p. 76.
2. Ibid., p. 110.

ஓர் எழுத்துப் பிரதி அல்லது வாய்மொழிப் பிரதி அதனுடைய சொல்லாடலில் ஏழு வகையான நிலைகளைப் பெற்றிருக்க வேண்டும் என்று பியாகிராண்ட் (1981) என்ற அறிஞர் கூறுகின்றார்.

Cohesion	- பொருள் தொடர்பிற்கு மிகவும் முக்கியமெனக் கருதப்படும் வாக்கியங்கள் தங்களுக்குள் இலக்கணத் தொடர்பினைப் பெற்றிருக்க வேண்டும்
Coherence	- வாக்கியக் கட்டமைவுகள் ஒன்றோடொன்று அர்த்தப்பூர்வத் தொடர்பு கொண்டிருக்க வேண்டும்
Intentionally	- தகவல்கள் ஊர்ஜிதத் தன்மையோடும், பிரக்ஞையோடும் பரிமாறப் படுபவைகளாக இருக்க வேண்டும்
Acceptability	- பரிமாறப்படும் தகவல் தயாரிப்புகள் வாசகர்களால் ஏற்றுக் கொள்ளப் படக்கூடிய அளவில் திருப்திகரமானவைகளாக இருக்க வேண்டும்
Informativeness	- சொல்லாடலுக்குள் புதியதான செய்திகள் ஏதாவது இடம்பெற வேண்டும்
Situationality	- மதிப்பீடுகள் இடம் பெறக் கூடிய சூழல்கள் முக்கியமானவைகளாக இருக்க வேண்டும்
Intertextuality	- பிரதிகாட்டும் உலகத்தைக் கடந்த அர்த்தப்பாடுகளுக்குப் பிரதியை எடுத்துச் செல்ல வேண்டும்

இந்த ஏழு நிலைகளும் சொல்லாடலில் முக்கியமாகக் கருதப்படுகின்றன என்றாலும் சில கூறுகள் சில வகைப்பட்ட ஆய்வுகளில் மிக முக்கியமாகக் கவனத்தில் கொள்ளப்படுகின்றன.

சொல்லாடலின் கூறுகள்

சொல்லாடல் என்பது இதுதான் என்று அறுதியிட்டுக் காரணகாரிய விளக்கங்களோடு கூற இயலாத நிலை இருப்பதால் இவற்றின் கூறுகளைப் பற்றிய கருத்தும் அத்தகையதாகவே இருக்கின்றது.

மொழியைப் பற்றிச் சசூர் விளக்குகின்ற போது "Langue" மற்றும் "Parole" என்ற இரண்டு அமைப்பகங்களைப் பயன்படுத்துகின்றார். மொழியின் பரந்துபட்ட அர்த்தத்தினைக் குறிக்க அவர் Langue என்பதாக- அதாவது மக்கள் என்ன பேசுகிறார்களோ அந்த வழக்கு முறைமையினால் புரிந்துகொள்ளப்படுவதாகவும், Parole – குறிப்பிட்ட வாக்கியக் கட்டமைப்பைத் தயாரித்து வெளியேற்றுகின்ற பொருளைக் குறிப்பதாகவும் பயன்படுத்துகின்றார். இந்தப் பிரிவினையை நோக்குகின்ற போது "Parole" என்பதே கால நிர்ணயச் சூழலுக்குள் தன்னை, உட்கட்டமைவிற்கான குணாதிசயங்களோடு இருத்திக் கொண்டு தொடர்ச்சியாகச் சாதகத் தன்மையுடனான உணர்வோட்டங்களை வளர்த்துக்கொண்டு செல்வதாக இருக்கின்றது. இந்த உணர்வோட்டம் Langue என்பதனோடு தாக்கமற்று Langue ஸ்தூலமான நிலையில் நின்று செயல்படுவதற்கு ஏதுவாக இருக்கின்றது.

இதன்படி சொல்லாடல் என்பது, முன்புள்ளவர்களால் ஏற்கெனவே தயாரித்தளிக்கப்பட்ட பிரதியை விளக்கமுறச் செய்பவருடைய அடையாளத்தை உட்கொண்டதாக, குறிப்பிட்ட செய்தியைக் குறிப்பிட்ட அர்த்தத்திற்கு உட்படுத்துவதில் முனைப்புடையதாக இருக்கின்றது. மேலும் Langue என்பது சுயத்தைக் கடந்து, தனி நபர் தன்மையைக் கடந்து உலகளாவிய அர்த்தப்பாடுகளை உணர்த்தக் கூடியதாகவும், சமூகத்தை நோக்கியதாகவும் அமைந்திருக்கும். இன்னும் கூடுதலாகச் சொல்லப் போனால், சொல்லாடல் என்பது குறிப்பிட்ட கால நிலைக்குள் வெளிப்படுத்த வேண்டிய பொருண்மைகளுக்காகச் செயல்ரீதியாக அல்லது மொழியியல் சார்ந்ததாக மொழிக்குள் நடைபெறக் கூடிய செயலாக இருக்கும். இதே நேரத்தில் Langue எப்போதும் முடிபு நிலையில் எதனையும் குறிப்பிட்டுக் கூறுவதற்காக வராது. ஆனால் சொல்லாடல் என்பதற்கு எல்லா நிலையிலும் பொருண்மைப் பரிமாற்ற நிலையினைத் தயாரித்தளிக்கக் கூடிய முக்கியக் கூறாக "Langue" என்பது இயங்கிக் கொண்டிருக்கும்.

சொல்லாடலின் வகைகள்

சொல்லாடலை விளக்குவது எவ்வளவு சிரமமோ அதைப் போலவே சொல்லாடல் வகையினை விளக்குவதும் கடினமானதாகும். இதனால் தான் மொழியியலாளர்கள் வெவ்வேறு வகையிலான தகவல் பரிமாற்றங்களை வகைப்படுத்துகின்றனர். "எழுத்து நிலை அல்லது வாய்மொழிப் பிரதி இயல்பான வழக்காற்று நிலையில் அதன் பரிமாணத்திற்கும், முடிவாகத் தரக்கூடிய பொருண்மை வெளிப் பாட்டிற்கும் உதவுவதாக இருக்கக்கூடிய நிலைகளைப் பிரித்துணரக்

கூடியதாகச் சொல்லாடல் இருக்கும்"[3] என்று குக் (குக் 1990 : 156) குறிப்பிடுகின்றார். அவருடைய கருத்துப்படி அணுவமைவு மாதிரி என்கின்ற அமைப்பில் மூன்று வகையான சொல்லாடல்கள் ஒரு பிரதிக்குள் வெளிப்படுவதாகக் குறிப்பிடுகின்றார்.

1) வாக்கியக் கட்டமைவுச் சொல்லாடல் : பொருளைத் தரக் கூடிய சாத்தியங்களை உண்டாக்குகின்ற பட்சத்தில் பிரதி பொருண்மை மதிப்பீடுகளைத் தரக்கூடும் என்பது இதன் கருத்தாக இருக்கின்றது.

2) செய்தி வெளியீட்டுச் சொல்லாடல் : இதனுள் சங்கேதக் குறிகள் உணர்வு வெளிப்பாட்டு நிலையில் அழுத்தமாகச் செயல்படுகின்ற போது, அங்கே சொல்லாடலின் வகைமை என்பது எடுத்துரைப்பு (Narrative) தன்மையுடையதாகின்றது.

3) வாதப்பிரதிவாதச் சொல்லாடல் : இறுதியான பிரிவாக வாதப்பிரதிவாதச் சொல்லாடல் அமைகின்றது. இது முழுக்க முழுக்கக் குறிமுறைமைகள் உச்சரிக்கும் குணாதிசயங்களின் வழி வெளிப்படுவதாகும்.

இந்தப் பிரிவினைகள் எழுத்துப் பிரதியைவிட வாய்மொழிப் பிரதிக்கும் பொருத்தமானதாக அமையக் கூடியதாகும். இதனால் ஸ்டீகர் (Steger) என்கின்ற மொழியியலாளர் வாய்மொழிப் பிரதிகள் வெளியிடுகின்ற பொருண்மைகளை ஆய்வுக்குட்படுத்தி அவற்றின் உட்கூறுகளைப் பலசூழல்களோடு பொருத்திப்பார்த்து ஆராய்ந்து சொல்லாடல்களை ஆறுவகைகளுக்குள் கொண்டு வருகின்றார்.

1) Presentation - பகிர்ந்தளிப்பு
2) Message - செய்தி
3) Report - அறிவிப்பு
4) Public Debate - பொதுக் கூட்டப் பேச்சு
5) Conversation - உரையாடல்
6) Interview - நேர்முகப் பேச்சு

மேலே கொடுக்கப்பட்டுள்ள வகைகள் சில உண்மைகளை உள்ளடக்கியவைகளாகவும், இடைத்தொடர்புகளை விலக்கியவைகளாகவும் இருக்கலாம். பேசுபவர்களின் எண்ணிக்கைகள், ஒருவருக்கொருவர் கொண்டுள்ள தொடர்பு, பேசுகின்ற தலைப்பு, தலைப்பினைத்

3. Barbara Johnstone, Discourse Analysis, p. 39.

தேர்ந்தெடுத்த முறை, தலைப்பின் மையத்தை நோக்கி அவர்கள் உயருகின்ற முறை போன்றவற்றை ஸ்டீகர் கருத்தில் கொள்ளுகின்றார்.

வாய்மொழிச் சொல்லாடல் தன்னுடைய வளர்நிலையில் மாற்றங்களை உள்வாங்கக் கூடிய குணாம்சத்தைக் கொண்டதாகும். எடுத்துக்காட்டாக வகுப்பறையில் மாணவர்கள் கேள்விகள் கேட்கத் தொடங்கும்போது அது நேர்முகத் தேர்வினைப் போல, அல்லது உரையாடல் தன்மையுடையதாக மாறக்கூடும். எனவே தகவல் பரிமாற்றச் செயலின் குறிக்கோளை உள்ளிட்டும், பங்கேற்பாளர்களின் திறனைப் பொறுத்தும் வாய்மொழிச் சொல்லாடல் வெவ்வேறு வகைமை களுக்குட்படுத்தப்படும்.

எழுத்து மற்றும் பேச்சு நிலைச் சொல்லாடல்கள்

எழுத்து நிலைக்கும் பேச்சு நிலைக்கும் உள்ள அடிப்படையான வேறுபாடு என்னவென்றால் எழுத்து நிலை "பிரதி" என்கின்ற ஒன்றைத்தகவலாக ஏதோ ஒரு வடிவத்தில் நம்மைத் தக்கவைக்கின்றது. ஆனால், பேச்சு நிலையில் அப்படிப்பட்ட வடிவம் ஒன்றைத் தக்க வைக்க முடியாமல் அது காற்றில் போகின்றது. மேலும் பேச்சு நிலையில் ஒருமுறை புரியாதிருந்தால் அதனை இடைமறித்துப் பேசுபவரிடம் மீண்டும் அதனைப் பேசுமாறு கேட்க முடியும். ஆனால் ஓர் உரையாடல் நடைபெற்றுக் கொண்டிருக்கும் போது அவ்வாறு நிறுத்திக் கேட்க முடியாது.

சொல்லாடல்

சொல்லாடல் என்பது "எழுத்து அல்லது பேச்சுச் சார்ந்த தகவல் பரிமாற்றம்" அல்லது "விவாதம்" அல்லது "முறையான கலந்துரையாடல் அல்லது தர்க்கம்" என்கின்ற அர்த்தங்களைக் கொடுக்கக் கூடிய ஒரு சொல்லாகும். இச்சொல் சொற்றொடர் நிலை மற்றும் பகுப்பாய்வு நிலைகளிலேயே பெரும்பாலும் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. தொடர்நிலை ஆய்வுகளின் பல்வேறு வகையான வாக்கிய வகைகளுக்குள் அமைந்திருக்கும் மொழிக்கட்டமைப்புக் கூறுகளைப் பற்றியதாகவும், பிற ஆய்வுகளில் தர்க்கம், கலந்துரையாடல் மற்றும் உரைவீச்சு போன்ற நிலைக்குள்ளானதாகவும் அமைந்திருக்கின்றது. 1960-களின் இறுதியில் சொல்லாடல் பற்றிய பகுப்பாய்வில் "சொல்லாடல்" என்கின்ற சொல் "கலந்துரையாட்டு வடிவமைப்பு" நிலை என்கின்ற பொருளில் ஆய்வணுகு முறைகளின் பன்முகப்பட்ட நிலைப்பாடுகளை எடுத்துரைப்பதாக இருந்தது. மைக்கேல் ஃபூக்கோ என்கின்ற சமூக அறிஞர் சொல்லாடல் களுக்குப் புதிய பொருளைக் கற்பித்தார். "குறிகளின் தொடர் தொகுப்பு நிலைகள் ஒன்று இன்னொன்றுக்கான இணைவு நிலையாக அல்லது

கூட்டாக நிற்பதைப் பற்றிப் பேசுவது" தான் சொல்லாடல் என்று கூறினார். "இணைவு நிலை" அல்லது "கூட்டு" என்பது குறிகளின் ஒருங்கிணைவு நிலை என்று பொருள் கொள்ளக்கூடாது. ஆனால் ஒரு தனிப்பட்ட குறி தனித்து நின்று கொண்டு பொருள் உணர்த்துவதோடு ஸ்தூலமான நிலையில் மற்ற குறிகளுடனும், குறிசார் பொருள்களுடனும் தொடர்ந்து மேற்கொண்டு வரக்கூடிய உறவு நிலையாகும் என்று விளக்கினார். இதனால் சொல்லாடல் என்பது சொல், பொருள் மற்றும் இவை சார்ந்த இணைவு நிலைகளுக்காகக் கட்டமைக்கப்படுகின்ற உறவு நிலைகளைப் பற்றியதாக இருக்கின்றது. இது ஒரு "கலந்துரையாட்டு வடிவமைப்பு" நிலையென்பதால் பல்வேறு சொல்லாடல் நிலைகளை வெளிப்படுத்தக் கூடிய முறையாக விளக்கம் பெறுகின்றது. பூக்கோ கலந்துரையாட்டு வடிவமைப்பு நிலையினை அரசியல், பொருளாதாரம் மற்றும் வரலாறு போன்றவை சார்ந்த பொருண்மைகளில் மிகப்பரந்துபட்ட அறிவார்த்த நிலைகளில் தொடர்புபடுத்தி விளக்கமளித்துள்ளார்.

சொல்லாடல் பற்றிய ஆய்வுகள் பல்வேறுபட்ட மரபு நிலைகளில் மொழிக்கும் மற்றவற்றுக்கும் உள்ள தொடர்புநிலை சார்ந்தவைகளை ஆராய்வதாகவும், பெண்ணியம், மானுடவியல், வகைப்பாட்டியல், பண்பாட்டியல், இலக்கியக் கொள்கைகள் மற்றும் வரலாற்றுக் கருத்தாக்கங்கள் போன்றவற்றின் உள்ளடக்கங்களைப் பற்றிப் பேசுவதாகவும் வெளிப்பட்டுள்ளன. மேற்கூறப்பட்ட எல்லைகளில் "சொல்லாடல்" என்பது ஆராயப்பட்ட ஒரு பொருண்மையாக அதனுள்ளேயே ஒரு குறிப்பிட்ட ஒன்றிணைக்கப்பட்ட அறிவார்த்த அணுகுமுறை என்ற நிலையில் நின்று வந்திருக்கின்றது. சொல்லாடல் பேச்சு வழக்கு, எழுத்து வழக்கு, குறி மொழி வழக்கு மற்றும் பல்வடிவமைப்பு , பல்லூடக வடிவங்களின் தகவல் பரிமாற்ற நிலைகளைப் பற்றியும் பேசக் கூடியதாகும்.

சொல்லாடல் - சமூக அறிவியல் கருத்தமைவு

சமூக அறிவியலில் "சொல்லாடல்" என்பது மொழி வழியாக உருக்கொண்டு வெளிப்படுத்தப்படுகின்ற நிறுவனம் சார்ந்த எண்ணங்களையும் புரிதல்களையும் உணர்த்துவதாக இருக்கின்றது. அதாவது சமூக எல்லைகள் ஒன்றிற்கான பொருளை, குறிப்பிட்ட முறைமைக்குள் உணர்த்துவதைக் குறிப்பனவாகும். ஜுடித் பட்லர் "ஒத்துக் கொள்ளப்பட்ட பேச்சின் எல்லை" அல்லது "ஏகதேச உண்மை" என்று இதனை உணர்த்துகிறார். சொல்லாடல்கள் அனைத்துப் பொருள்களின் மேலும் நாம் கொண்டிருக்கும் முன்கூட்டிய புரிதல்களை மாற்றக்கூடியனவாகும். சொல்லாடலிலிருந்து எதுவும் இன்று தன்னை விடுவித்துக் கொள்ள முடியாது. எடுத்துக்காட்டாகச் "சுதந்திரப்

போராளிகள்" அல்லது "தீவிரவாதிகள்" என்ற இரண்டு சொற்கள் கொரில்லா இயக்கத்தினருக்கான சொற்களாக வெவ்வேறு நிலைகளில் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கின்றன. சூழலை உள்ளிட்ட பொருள் தேர்வு நிலையில் அதன் உணர்வுநிலையும், பாணியும் அதற்கான சொல்லைப் பரிமாறக்கூடும். சொல்லாடல் பல நிலைகளில் அதிகாரம் மற்றும் ஆட்சிக் கோட்பாடுகளோடு தன்னை இணைத்துக் கொள்ளக் கூடியது. மேலும் யதார்த்த நிலையோடு நெடுந்தூரம் பயணிக்கக் கூடியது. உலகப் பேரறிவாளர்கள் தங்களின் கருத்தாக்க நிலைகளை வெளிப்படுத்தி யுள்ள விதங்களை ஆய்ந்தறியக் கூடியதுமாகும்.

நவீனத்துவம்

நவீனக் கோட்பாட்டாளர்கள் சமூகத்தைப்பற்றிய தெளிவான புரிதலுக்காக உலகளாவிய அளவில் வளர்த்தெடுத்துள்ளவைகள் அனைத்தும் இயற்கையான இருத்தல் நிலைகள் மற்றும் சமூக விதிகளின் மேலான மேம்பட்ட கவனத்தைச் செலுத்தியதன் காரணமாக வெளிக்கொணரப்பட்டவைகளாகும். நவீனத்துவக் கோட்பாட்டாளர்கள் கருத்தாக்கத் தீர்மானங்களை மேற்கொள்கின்ற முயற்சியிலும் உண்மைகளையும், அவை சார்ந்த யதார்த்தங்களையும் வெளிப்படுத்து வதிலும் முயற்சிகளை மேற்கொண்டனர். இதனால் இவர்கள் சொல்லாடல் என்பது ஒன்றைப்பற்றி எழுதுவதும், பேசுவதும் அதனை செயல்பாட்டுத்தளத்துக்குக் கொண்டு செல்லக்கூடியதுமாகும் என்று உணர்ந்தனர். சொல்லாடல்களும் மொழி பரிமாற்ற நிலைகளும் கருத்தாக்க முன்முயற்சிகளுக்கும், புதிய தேவைகளை முன்னெடுத்துச் செல்வதற்கும் அல்லது புதிய கண்டுபிடிப்புகளைத் "துல்லியமான" நிலைகளில் விளக்குவதற்கும், புதுப் பொருண்மைகளைப் புரிந்து கொள்வதற்கும், விளக்குவதற்கும் உதவிகரமாக இருக்கின்றன. நவீனயுகத்தில், மொழியும், சொல்லாடலும் அதிகாரம் மற்றும் கருத்தாக்கத்தோடு விலகி நிற்பவைகளாக, அதே நேரத்தில் பொதுவான புரிதல் நிலைகளிலும், மேம்பாட்டு நிலைகளிலும் இயல்பான கவனத்தை வைப்பவைகளாக இருக்கின்றன. இதனால் நவீனத்துவம் உரிமை, சமத்துவம், சுதந்திரம், நீதி போன்றவைகளுக்கு ஏற்றமளிக்கக் கூடியதாக இருந்தாலும் அவை வேறுபாடுகளை முன்வைக்கத் தவறுவதாகவும், சமத்துவமற்ற தன்மைகளை வெளிப்படுத்தாதவை களாகவுமே அமைகின்றன என்பதனைச் சொல்லாடலாகக் கொண்டது.

கட்டமைப்பியல்

பெர்டினான்ட் டி சசூர் மற்றும் ஜேக்ஸ் லேகன் போன்ற கட்டமைப்பு வாதிகள் மனிதனின் அனைத்துச் செயல்பாடுகளும் சமூக வடிவமைப்புகளும் மொழியோடு தொடர்புடையன என்பதால் அவற்றை

அதன் முறைமையிலேயே தொடர்புபடுத்தி உணர்ந்து கொள்ளமுடியும் என்றனர். அதாவது "ஒன்றனுக்கு ஒட்டுமொத்தக் கட்டமைப்போடு உள்ள தொடர்பின் மூலமே அதன் தனித்தன்மை முக்கியத்துவம் பெறக்கூடும் என்றும், இந்தக்கட்டமைப்புகள் சுய – நிர்ணயமானவைகளாக, சுய – முறைமைக்குட்பட்டவைகளாக, சுய – பரிமாறல் நிலைக்குட் பட்டவைகளாகவே புரிந்து கொள்ளப்படும் என்றும் கூறினார். அதாவது ஒன்றின் கட்டமைப்பு என்பது தனிக்கூறுகளின் பொருண்மை மற்றும் பொருண்மைசார் செயல்பாடுகளின் சிறப்பம்சங்களினைப் பொறுத்தே செயல்படக் கூடியது என்றனர். கட்டமைப்பியல் சமூகமுறைமைகள் மற்றும் மொழி பற்றிய புரிதலுக்குப் பெரும்பாலான அளவு தன் பங்கைச் செலுத்தியது. சசூரின் மொழிக் கொள்கை, மனித வாழ்க்கைக் கட்டமைப்பின் பொதுப்படையான பொருண்மைகள் மற்றும் சிறப்பம்சங்களின் இன்றியமையாமையை விரிவாகப் பேசக் கூடியதாகும்.

பின்நவீனத்துவம்

நவீன யுகத்தில் பல்வேறு எல்லைகளைக் கடந்த ஒன்றாகப் பின் நவீனத்துவம் வெளிப்பட்டது. பின் நவீனத்துவவாதிகள் 'ஒன்றை' அல்லது ஒற்றை மனப்பான்மை நிலையில் சமூகத்தைப்பற்றி வெளியிடப்படும் அறிவாராய்ச்சி நிலைகளை மறுத்தனர். மாறாக ஒரு குழுவின் அல்லது தனிமனிதனின் பல்வேறுபட்ட அனுபவங்களையும் அவற்றவற்றுக்கான ஒற்றுமை, வேற்றுமை நிலைகளிலும் பொதுமை நிலைகளிலும் வைத்தே அவற்றை அணுக வேண்டுமென கட்டாயப்படுத்தினர். நவீனத்துவத்தி லிருந்து வேறுபட்ட பின் நவீனத்துவம் சமூக விதிகள் முன்னிறுத்து பவைகளைத் தூக்கி எறிந்து தனித்துவமான வேறுபாடுகளை அனுமதித்து ஆதரிக்கக் கூடிய நெகிழ்ச்சி நிலையினை வலியுறுத்துகிறது. உண்மையின் பெயரில் வைக்கப்படுபவைகளை மறுத்து உண்மைகள் எவ்வாறெல்லாம் தயாரித்தளிக்கப்படுகின்றன அல்லது நிலைநிறுத்தப் படுகின்றன என்பதில் கவனம் வைத்தது. பின் நவீனத்துவவியலாளர்களின் கருத்துப்படி உண்மையும் அறிவும் பல்வேறு பரிமாணங்களுக்குட் பட்டதாகும். அவை சூழலுக்குட்பட்டு, வரலாற்று ரீதியில் சொல்லாடல்கள் வழியாகத் தயாரித்தளிக்கப்படக் கூடியவைகளாகும் என்றனர். இதனால், பின் நவீனத்துவவாதிகள் பிரதிகள், மொழி, பயின்முறைகள் மற்றும் போக்குகள் போன்றவற்றைச் சொல்லாடல் பகுப்பு நிலைகளில் வைத்து முக்கியத்துவமளித்து அணுகுபவர்களாக உள்ளனர்.

பிரான்சு நாட்டின் சமூகவியலாரான மைக்கேல் ஃபூக்கோ சொல்லாடல் பற்றிய ஆய்வணுகுமுறையைத் தொல்லியல்சார் அறிவு நிலையில் கவனம் செலுத்தி வளர்த்தெடுத்தார். "கருத்தாக்கங்களும், நோக்குகளும், செயல்களும், நம்பிக்கைகளும், பழக்கவழக்கங்களும்

எண்ண முறைமைகளின் வழியாகவே உருக்கொள்கின்றன. அதனால் அவை கருத்தில் கொள்கின்ற உலகத்தை அதற்கான பொருண்மை களோடு கட்டமைத்து விடுகின்றன"[4] என்பது ஃபூகோவின் கருத்தாகும். அதிகாரத்தைக் கட்டமைப்பதில் சமூக முறைமைகள் எவ்வாறு முக்கியப் பங்களிக்கின்றன என்பதையும் தனது சொல்லாடல்களில் விவரித்தார். தற்காலிகமாக உண்மைகளைக் கட்டமைத்துக் கொண்டு அதன் வழி நடந்து கொள்வதிலும், அவற்றை உடனிருத்திக் கொள்வதிலும் அதிகார உறவு நிலைகள் எவ்வாறு செயல்படுகின்றன என்பதைப் பேசினார். இதற்குமேலும் ஃபூக்கோ சொல்லாடல் என்பதனை அதிகார வழிப்பட்ட பொருண்மைகளைப் பற்றிப் பேசுவதற்கான ஊடகமாகவே கண்டார். 1997, 1980 களில் அதிகாரமும் அறிவும் ஒன்றோடு ஒன்று தொடர்புடையதாக வளர்ந்து வருவதால் ஒவ்வொரு தனிமனிதனும் சிரமங்களுக்கு உள்ளாக்கு பவனாகவும் இதனோடு போராட வேண்டிய நிலைக்குரியவனாகவும் ஆகிவிடுகின்றான் என்று விவாதித்தார். இதனால் சொல்லாடல் என்பது கருத்தமைவுகளினாலும் என்ன பேசப்பட வேண்டும் என கட்டாயப்படுத்துபவைகளாலும், சடங்குகளாலும், எங்கே மற்றும் எப்படி ஒரு நபர் பேசலாம் என்பதைக் கூறுவதினாலும் கட்டுப்படுத்தப்படுகின்றது. அதிகாரம் - அறிவு என்ற விதத்தில் இந்தப் பதங்களை ஃபூக்கோ 1980 களில் குறிப்பிட்டு அறிவு என்பதே அதிகாரத்தை உருவாக்குவதற்கான, காரணியாகவும், அதிகாரம் உருவாவதற்கான கர்த்தாவாகவும் இருப்பதாக உணர்த்தினார்.

பெண்ணியம்

அதிகாரம், கருத்தாக்கம், மொழி மற்றும் சொல்லாடல்கள் போன்றவற்றிற்கு இடையிலாக நடக்கின்ற இருத்தல் சார்ந்த சிக்கல்களைப் பேசுபவர்களாகப் பெண்ணிய வாதிகள் வெளிப்பட்டனர். பெண்ணியக் கொள்கைகள் "பால் வேறுபாடு" பற்றியும் "பால் இனப் பகுப்பு நிகழ்வுகள்" பற்றியும் பேசக்கூடியதாகும். பால் என்பது ஒரு தனி நபரின் உடைமையைப் போன்றது. அது அந்த நபரின் எல்லாமுமாக ஆக முடியாது. சமூகம் ஏற்கெனவே பால்வேறுபாட்டில் கற்பித்து வைத்திருக் கின்ற பழக்கவழக்கங்களுக்கு உட்பட்டது. பெண்ணாகவோ / ஆணாகவோ இருப்பதென்பது ஒரு குறிப்பிட்ட பால் வகைப்பட்ட பழக்கவழக்கங் களுக்குள் தள்ளி ஒரு தனி நபர் மற்றவரிடம் தன்னைப் பரிமாறிக் கொள்வதற்கான சுயம் என்கின்ற ரீதியில் ஈடுபடுத்தி விடுகின்றது. இது திரும்பத் திரும்ப நடைமுறைப்படுத்தப்பட்டு வருகின்ற போது ஒரு நபரின் அகமனதினுள் "நான்" என்கின்ற நிலை எப்படிப்பட்டது என்பதை உணர்த்துகின்றது. அதாவது பால் ஒரு நிகழ்வு ஆகாது. அல்லது ஒரு

---

4. Niall Lucy, Postmodern Literary Theory, Pp. 52-53.

நடிகனைப் போல் நம்மிலிருந்து இயங்கிச் செல்லாது. மாறாக நம்மால், நாமாக உணரக்கூடியது அல்லது இயல்பு நிலையில் நம்முடைய நடத்தையாக இருக்கக் கூடியது. பெண்ணியவாதிகள் "பொருண்மைத்துவம்" முன்வைக்கக் கூடிய பொருண்மை நிலையினை மீட்டெடுப்பு செய்ய முற்பட்டனர். கிரிஸ் வீடன் என்கின்ற பின் - கட்டமைப்பியல் அறிஞர் பெண்ணியம் சார்ந்த அறிவாராய்ச்சி நிலையில் பணி செய்து, பொருண்மைத்துவக் கோட்பாட்டில் உள்ள தனி நபரின் அனுபவங்களும் சமூகச் சக்தியும் இணைவுத் தன்மையுடன் செயல்படுவதைக் கவனித்து வெளியிட்டார். தனி நபரால் சுய பிரக்ஞையோடும், சுய பிரக்ஞையற்றும் வெளியிடப்படும் எண்ணங்களும், உணர்வுகளும் அவருடைய சுயமாகவும் உலகைப் பற்றிய அவருடைய புரிதலாகவும் இருக்கின்றன என்பது வீடனின் கருத்தாக இருந்தது. ஜூடித் பட்லர் என்கின்ற மற்றுமொரு பின் - கட்டமைப்பியல் அறிஞர் பால் வேறுபாட்டில் ஓர் இனம் ஒதுக்கப்படுவது என்பது, சமூகத்தில் எவ்வாறு அது நடைமுறைப்படுத்தப் படுகின்றது என்பதன் வழியாகத்தான் அனுமதிக்கப்படுகின்றது என்கின்றார். மேலும் அடையாளப்படுத்துதல்கள் சமூகப் பரிமாற்றங் களாக ஒரே கோணத்தில் மீண்டும் மீண்டும் நடத்தப்பட்டு முதலும் முடிவுமாகப் பலமுறை அனுமதிக்கப்படுகின்றபோது அதிகார மையத்தின் தலையாய குறிக்கோளின் முடிவுகளாகவும் அவை அமைந்துவிடுகின்றன என்றார்.

சொல்லாடல் பகுப்பு நிலைகள்

சொல்லாடல் பகுப்பு நிலை என்பதனைத் தனிப்பட்ட ஒரே ஒரு விவரணைக்குள் அடக்கி விடமுடியாது. குறிப்பிட்ட ஒரே ஒரு அணுகுமுறையாகத் தருவதைவிட, அணுகுமுறைக்கான வழியாகவோ, அல்லது சிக்கல்களைப் பற்றிய சிந்தனையாகவோ அதனைக் கருதலாம். அதாவது மதிப்பீட்டு நிலை அல்லது அளவை நிலையிலான ஆய்வணுகுமுறையாகச் சொல்லாடல் பகுப்பு நிலையைக் கொள்ளலாம். ஆனால் அளவை நிலை அல்லது மதிப்பீட்டு நிலையின் ஒன்றைப் பரிமாணத்துக்கு உட்பட்டவற்றைக் கேள்விக்குட்படுத்தக் கூடியதாகும் என்பதையும் மனதில் கொள்ள வேண்டும். அறிவியல் ஆய்வுகளைப் போல அறுதியிட்ட முடிவுகளைச் சொல்லாடல் பகுப்புநிலைகள் வெளியிட முடியாதவைகளாக இருக்கும். ஆனால் ஒரு நிலைப்பாடு அல்லது செயல் முறை அல்லது ஆய்வு அணுகுமுறை அல்லது நூலகத்திற்காக வெளியிடும் ஒரு பரிசோதனை முறை அல்லது அறிவியல் தகவல்கள் போன்றவற்றின் மேலான தொகுப்பு நிலையிலும், அறிவாராய்ச்சி நிலையிலும் பல கோணங்களிலிருந்தும் கருத்துக்களை வழங்குவதற்கான உபகரணமாக இருக்கும். குறிப்பாக, ஒரு பிரதிக்குள் மறைந்து கிடக்கும் அர்த்தப்பாடுகளை வெளிக்கொண்டு வருவதற்கும்,

ஒரு பிரதியைப் பல்வேறு கோணங்களில் அர்த்தப்படுத்துவதற்கான ஆய்வணுகுமுறைகளைத் தொடர்ந்து தேர்ந்தெடுத்துத் தருவதாகவும் இருக்கும். எனவே சொல்லாடல் பகுப்பாய்வுகள் எந்தத் தனிப்பட்ட பிரச்சினைக்குமான தீர்வாகவும் இருக்காது. மாறாக ஒரு பிரச்சினைக்குப் பின்னுள்ள உண்மையான நிலை என்னவென்பதை நம்மை உணரச் செய்வதன் மூலம் பிரச்சினையின் ஆழத்தை அதன் சாராம்சத்தை உணர்ந்து தீர்வுக்கான தேர்வுகளை முன்வைக்கும். அது நிச்சயமாகப் பிரச்சினையின் பல்பரிமாண யூகங்களை எடுத்தியம்புவதாக இருக்கும். யூகங்களை வெளியிடுவதன் வாயிலாக, சொல்லாடல் பகுப்புநிலைகள் “பிரச்சினை” யை மேல்நோக்கிய பார்வையில் வைத்து மதிப்பிடுவதற்கும் அகல்விரிவான நோக்கில் பிரச்சினையை எடுத்துச் செல்வதற்கும் பிரச்சினைக்குள் நாம் யாராக இருக்கிறோம் என்பதை உணர்த்து வதற்கும் உதவியாக இருக்கக் கூடியதாகும். நமக்குள்ளும், பிறருக்குள்ளும் அடியாளத்தில் புதைந்து கிடக்கும் எண்ண அலைகளை உந்துவிக்கின்ற ஒன்றாகச் சொல்லாடல் பகுப்புநிலைகள் இருக்கின்றன. இதனால் தற்காலிக விடையளித்தல்களாக இல்லாமல் மெய்ப்பொருள் மற்றும் அறிவாராய்ச்சி சார்ந்த கேள்விகளுக்குட்படுத்தி நம்மை அடியாழச் சிக்கல்களிலிருந்து விடுவிக்கக் கூடியவைகளாகவும் இருக்கின்றன.

ஒரு பிரதி / சூழலைப் பகுப்பாய்ந்து திறனாய்வு செய்வதென்பது மனிதத்துவ நிகழ்வில் அல்லது தத்துவார்த்த ரீதியில் மிகப் பழமையான ஒன்று. இதற்கான தனிப்பட்ட முறைமையோ கொள்கைகளோ இல்லை. எனவே சொல்லாடல் பகுப்பாய்வைப் பொதுவாகத் தன்வய நிலையில் உட்கொள்ளப்பட்டு வெளியிடப்படுகின்ற ஒன்றாகவே பின்நவீனத்துவ உலகம் காணுகின்றது. 19ஆம் நூற்றாண்டு வரையில் உலகம் பற்றிய பொருளார்ந்த விளக்கங்கள் அல்லது நம்பிக்கைகளின் அடிப்படையில் விரித்தெடுக்கப்படும் தத்துவார்த்தங்கள் போன்றவற்றை மறுதலித்துப் பின் நவீனத்துவம் உலகம் பற்றிய ஒரே ஓர் உண்மை அல்லது விளக்கத்தை அல்லது நோக்கை வெளியிடுவதை நிராகரித்தது. வேறு வழிகளில் சொல்வோமானால், பின்நவீனத்துவக்காலம் நவீனத்துவம், மறுமலர்ச்சிக்காலம் போன்ற காலங்களிலிருந்து தன்னை வேறுபடுத்திக் கொண்டது. அதனால் பின் நவீனத்துவம் ஏற்கெனவே கற்பிக்கப்பட்ட கருத்தாக்கங்களையும், நம்பிக்கைகளையும், முன் வைப்புகளையும், நடைமுறையில் இருந்து வரும் சமூக மதிப்பீடுகளையும் “கட்டுடைப்பு” (Deconstruct) செய்கின்ற பன்முகப்பட்ட வாசிப்பிற்கு முக்கியத்துவ மளித்தது. ஜேக்ஸ் டெரிடா (“கட்டுடைத்தல்” என்கின்ற சொல்லை அடையாளப் படுத்தியவர்) மைக்கேல் ஃபூக்கோ, ஜுலியா கிறிஸ்டோவா, ழான் - ஃபிரான்சிஸ் லியோடார்ட் மற்றும் ஃப்ரட்ரிக் ஜேம்சன்

போன்றவர்களின் ஆய்வுகள் பின் நவீனத்துவ வழிப்பட்டு அமைந்திருக்கின்றன.

சொல்லாடல் பகுப்பாய்வின் பயன்கள்

உலகின் பிற சொல்லாடல் வகைமைகளைப் போலவே பின் நவீனத்துவச் சொல்லாடல்களும் சமூகத்தின் மறைவில் மக்களால் அறியப்படாமல் கிடக்கின்ற அரசியலை, அதிகாரத்தின் சரியான தொனியை விளக்கமாக வெளிப்படுத்தக் கூடிய ஒன்றாக இருந்து வருகின்றன. சொல்லாடல் பகுப்பாய்வு நிலையினை எந்தப் பிரதிக்கு வேண்டுமானாலும் பொருத்திப் பார்க்கலாம். ஆனால் அது சிக்கலை அல்லது சமூகச் சூழலை மையமிட்டதாக இருக்க வேண்டும். இதன் அணுகு முறைக்கான தனிப்பட்ட சூத்திரம் எதுவும் இல்லையென்றாலும் அடிப்படையில் கட்டுடைப்பும், மறுவிளக்கமும் செய்ய முனைகின்ற பொதுப்பார்வையைக் கொண்டதாகும். ஜேக்ஸ் டெரிடா, ஃபூக்கோ, ஜூலியா கிறிஸ்டோவா மற்றும் ஃப்ரட்ரிக் ஜேம்சன் போன்றவர்களின் கருத்துக்களே ஆய்வாளர்களுக்கு முன்னுதாரணமாக அமைவதாக இருக்கின்றன.

சொல்லாடல் பகுப்பாய்வு, தனிப்பட்ட ஒரு முடிவை வெளியிடுவதை நோக்கமாகக் கொண்டதல்ல. மாறாகத் தனிமனித அறிவின் பரப்பை நீளச் செய்து, ஏற்கெனவே ஒத்துக்கொண்ட ஒப்புதல்கள் / உடன்படிக்கைகள் போன்றவற்றை மறுபார்வையில் உணரச் செய்யக் கூடியதாகும். சுருக்கமாகச் சொல்லப் போனால் சொல்லாடல் பகுப்புநிலை நம்முடைய மற்றும் பிறருடைய முதுகுகளுக்குப் பின்னால் நடக்கின்றவைகள் நம்முடைய செயல்களைத் தீர்மானிக்கின்றன என்பதனை எடுத்துரைக்கின்ற ஒன்றாகும்.

எடுத்துக்காட்டாக நூலக அறிவியலுக்குச் சொல்லாடல் பகுப்பாய்வு நிலையைப் பொருத்திப்பார்த்தால் ஒரு குறிப்பிட்ட அளவை மற்றும் மதிப்பீட்டு நிலை ஆய்வு அணுகுமுறையில் எதனையும் வாதிட்டு ஒரு நிலைப்பாட்டைக் கொடுக்க முடியாது. ஆனால் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் பிரதிகளை வரலாறு மற்றும் சமூகச் சூழலுக்குள் பொருத்திப் பார்ப்பதனைச் சொல்லாடல் பகுப்பாய்வினால் நிச்சயமாகச் செய்ய முடியும்.

இந்த வழியில், சொல்லாடல் பகுப்பாய்வு நிலை ஒரு குறிப்பிட்ட ஆய்வணுகு முறையில் மட்டும் ஒரு பிரதி / ஒரு பொருண்மை பார்க்கப்படுவதை, மதிப்பிடப்படுவதைத் தவிர்த்து விவாத நிலையிலான அரசியலுக்கு ஒன்றைத் தள்ளிவிடுகின்ற நோக்கில் அமையக் கூடியதாகும். உண்மையான மதிப்பீடுகளைத் தெரிந்து கொள்வதையும்,

அடுத்துவரக் கூடியதை அறிந்து கொள்வதையும், எப்பொருளுக்கும் விவாதம் என்பதன் அவசியத்தை எடுத்துரைப்பதையும் அடிப்படையாகக் கொண்டிருக்கின்றது. இதனால் சொல்லாடல் பகுப்பாய்வு நிலையின் வழியாக விவாதம் என்பது எப்பொழுதும் நிறுத்தப்படக் கூடாதது என்பதையும் விதிகளைச் சரிசெய்து கொள்வதற்கு அனுமதிக்கக் கூடியது என்பதையும் சிறுபான்மையினரை உள்ளிட்ட விவாதங்கள் கணக்கிலெடுக்கப்படுவது அவசியமென்பதையும் வலியுறுத்தக் கூடியதாக இருக்கின்றது.

சொல்லாடல் பகுப்பாய்வு நிலையின் வகைகள்

ஜேக்ஸ் டெரிடா முன்வைக்கக் கூடிய "கட்டுடைப்பு" என்பதும், ஃபூக்கோ எடுத்தியம்புகின்ற "முதாதையர் மரபு வரலாறு" என்பதும், ஃப்ரட்ரிக் ஜேம்சனின் பார்வையான "பின் நவீனத்துவத்தின் மார்க்சிய அணுகுமுறை" என்பதும், ஜூலியா கிறிஸ்டோவா அல்லது ஹெலன் சிசு போன்ற பெண்ணியவாதிகள் சமகாலத்திய சமூக ஒழுகுமுறைகளின் மேல் வைக்கக் கூடிய பெண்ணிய விளக்கங்களும் பல்வேறு வகைப்பட்ட சொல்லாடல் பகுப்பாய்வு நிலையின் வகைகளாக வெளிப்பட்டுள்ளன. இன்னும் பலவகைப்பட்ட கோட்பாடுகளும், வாசிப்புகளும், பலருடைய வாழ்க்கை வரலாறுகளும் சொல்லாடல் பகுப்பாய்வு நிலைபற்றிய பல்வேறு அணுகு முறைகளுக்கு இட்டுச்செல்லக் கூடியவைகளாக உள்ளன.

சொல்லாடல் பகுப்பாய்வு என்றால் என்ன ?

கல்வி நிறுவனம் சார்ந்த ஆய்வுகள் வெவ்வேறு ஒழுகலாறுகளிலும், துறைகளிலும் "சொல்லாடல் பகுப்பாய்வு நிலை" என்பதனைப் பயன்படுத்தி வருகின்றன. மொழியியலாளர்களும் கூட மொழியியல் பொருண்மையை உள்வாங்கிக் கொண்டு இந்தச் "சொல்லாடல் பகுப்பாய்வு" என்பதனைப் பயன்படுத்துவதில்லை. மானுடவியல், தகவல் தொடர்பியல், பண்பாட்டியல், உளவியல் மற்றும் கல்வியியல் போன்ற துறைசார்ந்தவர்கள் இதன் பொருண்மையை ஓரளவு முறையாக உள்வாங்கிக் கொண்டு செயல்படுகின்றனர். சொல்லாடல் பகுப்பாய்வாளர்கள் பொதுவாகப் பல்வேறு கேள்விகளை எழுப்புபவர் களாகவும், பல்வேறு பதில்களை வெளியிடுபவர்களாகவும் இருக்கின்றனர். பாசம், பிஸ்கல் மற்றும் ரௌண்ட்ஸ் போன்ற அறிஞர்கள் 1999 - இல் சொல்லாடல் பகுப்பாய்வுக்கான இதழ் ஒன்றை வெளியிட்டனர். அதனுள் ஓர் அறிஞர் ஆப்பிரிக்க – அமெரிக்கன் ஒருவர் ஒத்திகை செய்ததைப் பற்றித்தான் தெரிவித்த தகவலை எழுதினார், மற்றொருவர் ஆங்கிலத்திற்கும் ஜப்பானிய மொழிக்குமுள்ள வேறுபாட்டையும், மற்றொருவர் இங்கிலாந்திலுள்ள சிறையைப் பற்றிச் செய்தித்தாளில்

வெளிவந்த கட்டுரையைப் பற்றியும், உருவக மொழியைப் பற்றியும், அமெரிக்க மாணவனின் எழுத்துக்களில் உள்ள மரபார்ந்த தன்மையைப் பற்றியுமாகப் பிறர் எழுதியுள்ளனர். முஸ்லீம் மக்களின் தொல் எழுத்துக்கள், 'நான்' என்பது எழுத்துக்களில் வெளிப்படும் விதம், அரசியல் தாக்கங்கள், போன்ற தலைப்புக்களில் சொல்லாடல் பகுப்பாய்வு நிலை சார்ந்த எழுத்துக்கள் வெளிப்பட்டுள்ளன. இந்த எழுத்துக்கள் அனைத்தும் ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்று வேறுபடுகின்ற விதத்தில் ஒற்றுமையுடையனவாக இருக்கின்றன. மேலும் மொழியைப் பற்றியும், அதன் விளைவுகளைப் பற்றியும் பேசுகின்ற முறையில் அனைத்து எழுத்துக்களும் ஈடுபட்டுள்ளன என்பதும் குறிப்பிடத்தக்க தாகும். இதனால் சொல்லாடல் பகுப்பாய்வு நிலை என்பது மொழி மற்றும் அதன் பயன்பாட்டினைப் பற்றிப் பேசுவதாகும் என்பது வெளிப்படையாக உணரக் கூடியதாக இருக்கின்றது.

சொல்லாடல் பகுப்பாய்வாளர்கள் "சொல்லாடல்" என்பது மொழிக்குள் தகவல் பரிமாற்றங்கள் நடக்கின்ற போது நடக்கின்ற நிகழ்வினைச் சார்ந்தது என்கின்றனர். இன்னும் சிலர் மொழியின் "சங்கேதக் குறிப் பொருண்மை" களை உணர்த்தி நிற்கக் கூடியது என்கின்றனர். "சொல்லாடல்" என்பது பொதுவாகப் பெரும்பான்மை மதிப்பீட்டில் வரக்கூடிய பெயராகும். சொல்லாடல் பகுப்பாய்வாளர்கள் "சொல்லாடல்களைப்" பேசுவதை விடச் "சொல்லாடலைப்" பேசுவதில் ஆர்வத்தைக் காட்டியுள்ளனர். இசையைப் பற்றியோ தகவல்களின் தொகுப்பைப் பற்றியோ பேசுவதை விட இசையின் ஒரு கூறைப் பற்றி அல்லது ஒரே ஒரு தகவலைப் பற்றிப் பேசுவது குறிப்பிட்ட பொருண்மையின் மேல் அதிகக் கவனத்தை உண்டாக்குகின்றது. தகவல் பரிமாற்றம் மொழிக்குப் பின்னால் உள்ள அனைத்து ஊடகங்களையும் உள்ளிழுக்கின்றது. புகைப்படம், தையற்கலை, இசை, கட்டடக்கலை மற்றும் நடனம் போன்ற கலைகளில் மொழிக்கும், மொழி சார்ந்த இதரப்பிற சங்கேதக்குறிகளுக்கும் அல்லது பொருண்மை உருவாக்கக் கூறுகளுக்கும் இடையே உள்ள தொடர்புகளால் இக்கலைகள் மிகுந்த, அர்த்தப்பாடுகளைக் கொடுப்பனவாக எவ்வாறு மாறுகின்றன என்பதைச் சொல்லாடல் பகுப்பாய்வாளர்கள் ஆய்ந்தறிந்துள்ளனர்.

மொழியின் தகவல் பரிமாற்ற நிகழ்வுகள் அனைத்தும் எழுத்து அல்லது பேச்சுக்குள் மட்டும் அடங்கி விடுவதில்லை. அமெரிக்கக் குறிமொழிசார் பேச்சாளர்கள் ஒலிமற்றும் எழுத்து நிலைகளை விடச் சைகைகளையே முழுக்க முழுக்கப் பயன்படுத்துகின்றனர்.

மொழி பகுப்பாய்வாளர்களைவிடச் சொல்லாடல் பகுப்பாய்வாளர்கள் என்ன செய்திருக்கின்றார்கள் என்ற கேள்வி எழுவது இயல்பான ஒன்று.

முதலில் மொழிபகுப்பாய்வாளர்களைப் போலச் சொல்லாடல் பகுப்பாய்வாளர்கள் மொழியை ஸ்தூலமான நிலையில் நிறுத்திப் பார்க்கவில்லை. மொழி என்கின்ற கருவியை அடிப்படையாகக் கொண்டு அறிவு என்பதை மக்கள் எவ்வாறு பெறுகின்றனர், ஒன்றை எழுதுவதற்கு முன்னதாக, அழகான ஒன்றை உருவாக்க, பார்க்க, கேட்க, உலகில் ஒவ்வொரு செயலையும் செய்வதற்கு மக்களின் மனதில் அறிவு என்பதன் பேரில் மொழிவழிப் பதித்திருக்கின்ற ஞாபகங்களை வைத்தே செயல்படுகின்றனர். இதற்குள் தகவல் பரிமாற்றம், உணர்வு வெளிப்பாடு, செயலாக்கம், பொழுது போக்கு போன்றவையும் அடங்குகின்றன. மொழி வழிப் பெறுகின்ற அறிவு - பொதுமைத்தொகுப்பாக, சில நேரங்களில் சில விதிமுறைகளாக இருந்து கொண்டு, ஒன்றனுக்குப் பொதுவான பொருண்மை இதுதான் என்பதை உணர்த்தியும், ஒரு வாக்கியத்தில் இது இதுவாகத்தான் இருக்கும் என்பதை உணர்த்தியும், - 'மொழி' என்றால் இதுதான், இப்படித்தான் என்று உச்சரித்துக் கொள்கின்றது. இது மொழி என்பது ஸ்தூலமான நிலையில் நடந்தேறுகின்ற முறைமை அல்லது கட்டமைப்புத் தொடர்புகளுக்குட்பட்டது என்ற நிலையில் தான் இவ்வாறு உணரப்படுகின்றது. சொல்லாடலில் மொழி வழிப்பெறுகின்ற அறிவும், அதன் அனுபவத்தால் பெறப்படுகின்ற பின்விளைவு அல்லது விடைகளும் பேசப்படுகின்றன.

சொல்லாடல்கள் என்று பன்மையில் அணுகிய ஆய்வுகள் மரபுநிலை சார்ந்து பேச்சும், எழுத்தும் செயல்பட்டு வருவதனை ஆய்வதாக இருந்தன. மேலும் மரபு சார்ந்த பேச்சும் எழுத்தும் சமூகத்தில் அதிகாரம் என்பதனைச் சுழலச் செய்துவிட்டுக் கருத்தமைவுகளை எவ்வாறு உண்டாக்கி வருகின்றன என்பதனையும் எடுத்துரைத்தன. சொல்லாடல்கள் சமூகப் பழக்க வழக்கம் மற்றும் செயன் முறைமைகளும் மொழி முறைமைகளும் ஒரே தளத்தில் செயல்படுவதனைப் பேசுகின்றன. மொழியியலாளர்களின் இந்த அணுகுமுறை மரபார்ந்த நிலையில் நடத்தப்பட்டதாக இருந்தது.

பகுப்பாய்வு

"சொல்லாடலியல்" அல்லது "சொல்லாடல்" "ஒலியனியல்" "வகைப்பாட்டியல்" மற்றும் "சொல்லாடல் திறனாய்வு" "இலக்கியத் திறனாய்வு" "பேச்சியல் திறனாய்வு" போன்றவைகளைக் கடந்து சொல்லாடல் பகுப்பாய்வு என்பதன் அவசியமென்ன என்ற கருத்து எழலாம். ஒன்றினைப் பற்றிய குறிப்பிடத்தக்க முறையிலான பகுப்பாய்வு நிலையினைச் சொல்லாடல் திறனாக வெளிப்படுத்தக் கூடியதாக இருக்கின்றது. ஒரு வேதியியல் பகுப்பாய்வு நிலையினைப் போலச் சொல்லாடல் பகுப்பாய்வுநிலையும் அவசியமானதாகின்றது. வேதியியல்

பகுப்பாய்வின் முடிவில் பலவற்றிற்கும் நாம் காணும் விடைகளைப் போலச் சொல்லாடல் பகுப்பாய்வு நிலையும் விடையளிக்கக் கூடியது. சொல்லாடல் பகுப்பாய்வாளர்கள் பல்வேறு ஆய்வுக் கேள்விகளை எழுப்புவதன் மூலம் ஆய்வினைத் தொடங்குகின்றனர். கேள்விகளோடு மட்டுமோ அல்லது கேள்விகளுக்குப் பதில் பெறுவதன் மூலமோ அவர்கள் நின்று விடுவதில்லை. இந்தக் கேள்விகளை வைத்துக்கொண்டு மொழியியலாளர்களோடும், மொழியியல் சாராதவர்களோடும் தொடர்ந்து கலந்துரையாடுகின்றனர். மொழியியலில் சொல்லாடல் பகுப்பாய்வாளர்கள் மொழியியல் கட்டமைப்பு, மொழி மாற்றம், பொருண்மை, Language Acquisitions போன்ற அடிப்படைக் கேள்விகளை மரபு முறையாக வைத்திருக்கின்றனர். சில பகுப்பாய்வாளர்கள் பல்துறைக் கலப்பு சார்ந்த கேள்விகளாக, சமூகப் பங்களிப்பு, உறவுமுறைகள், அடையாளங்கள், தகவல் பரிமாற்ற நிலைகள் போன்றவற்றைக் கேட்கின்றனர். சொல்லாடல் பகுப்பாய்வாளர்கள் கேள்விகள் கேட்பதனால் மட்டும் பிற துறை ஆய்வாளர்களிலிருந்து வேறுபடுவதில்லை. எந்த வழிகளில் விடைகளைத் தருகின்றார்கள் என்பதிலேயே வேறுபடுகின்றார்கள். ஆனால் அடிப்படையில் மொழியின் கட்டமைப்பையும், மொழி பயன்பாட்டில் அதன் செயல்பாடு என்ன என்பதனைப் பற்றியும் எல்லாக் கோணங்களிலும் உற்றுநோக்குகின்றனர்.

“பகுப்பாய்வு” என்பது கருவிசார் அல்லது மூளை வயப்பட்டுச் செய்திகளைத் தாண்டிக் கொண்டு செல்கின்ற ஒரு செயல்முறையாகும். வேதியியல் பகுப்பாய்வில் அதன் இரசாயனச் சேர்க்கைகளுக்குள் ஒவ்வொரு இரசாயனத்தின் கூறுகளையும் பிரித்தறிந்து காணுவதைப் போல் சொல்லாடல் பகுப்பாய்வாளர்கள் முழு நீளத்தில் இயல்கின்ற செயல்முறையின் வழி தனிப்பட்ட கூறுகளை உற்று நோக்குபவர் களாகவும், அதன் பின்னர் ஒவ்வொரு கூறினையும் தனிப்பட்ட ஆய்வு வழிக் காண்பவர்களாகவும் இருக்கின்றனர். ஆய்வாளர்களைப் பொறுத்தும், ஆய்வுப் பொருள்களைப் பொறுத்தும், அணுகுமுறைகள் மாறுகின்றன. “பெண்” அயல்நாட்டவன்” “வயதானவன்” என்கின்ற சொற்கள் சமூகத்தில் தனிப்பட்ட வகைப்பாடுகளை உருவாக்கிக் கொண்டு நடந்து செல்கின்றன என்பதனை இதற்கு உதாரணமாய்க் கூறலாம்.

சொல்லாடல் பகுப்பு நிலையின் பயன்கள்

மொழி சார்ந்த பல்வேறு வகைப்பட்ட கேள்விகளுக்குப் பதிலளிக்கக் கூடிய ஒன்றாகவே சொல்லாடல் பகுப்பாய்வு நிலை இருந்து வந்து கொண்டிருக்கின்றது. மொழியைப் பற்றிய அறிதலின்போது

ஈடுபடுவது எது? சொல்லும், வாக்கியங்களும், இவை சார்ந்தவைகளும் பொருளோடு எவ்வாறு தொடர்பு கொள்கின்றன? மொழி எவ்வாறு மாற்றம் பெறுகின்றது? மொழியியலாளர்கள் நெடுங்காலமாகச் சொற்கட்டமைப் பிலும் வாக்கியக் கட்டமைப்பிலும் ஆர்வத்தைக்காட்டி வருகின்றனர். சொல்லாடல் பகுப்பாளர்கள் கட்டமைப்பினைப் பற்றிய விளக்கத்தை வேறொரு உயரத்திற்குக் கொண்டு செல்கின்றனர். அதாவது பிரதி வலியுறுத்துகின்ற உண்மையான சூழல் இணைவு நிலைகள் அல்லது பேச்சின் மொழிமாற்றுநிலை மற்றும் பத்திக்கட்டமைப்பின் பிரிவு நிலைகள் தரும் பொருள் விளக்க நிலைகள், கதைகள் மற்றும் உரையாடல்கள் போன்றவற்றில் கவனத்தை வைக்கின்றனர். மொழி வல்லுநர்களும் பொருண்மையைப் பற்றியும் சொல் மற்றும் தொடர் நிலையிலிருந்து அது வளர்ந்து வரும் விதம்பற்றியும் கேள்விகளை எழுப்புகின்றனர். சொல்லாடல் பகுப்பாளர்கள் சொற்களையும், தொடர்களையும் தாண்டிப் பொருண்மை எந்த இடத்தில் தன்னை எங்கே, எவ்வாறு இழுத்துக் கொண்டு செயல்படுகின்றது என்பதனைப் பார்வைக்கு உட்படுத்துகின்றனர். வாக்கியங்கள் தங்களின் இணைவுகளுக்குள் உண்டாக்குகின்ற தகவல் விளக்கங்கள், அல்லது உரையாடல்கள் நகர்த்திச் செல்கின்ற பொருள் விளக்க நிலைகள் அல்லது மொழிக் கூறுகள் ஒன்றிணைந்து வெளிப்படுத்திச் சொல்லிச் செல்பவைகள் போன்றவற்றின் வழியாகப் பொருண்மை என்பது எவ்வாறு வெளிச்சத்திற்கு வருகின்றது என்பதனைச் சொல்லாடல் பகுப்பாய் வாளர்கள் ஆழமாகப் பார்க்கின்றனர். ஒரு பேச்சாளன் குறிப்பிட்ட வழிமுறையிலான வாக்கியக் கட்டமைப்பில் உணர்த்துவதைக் கேட்பவர்கள் எப்படிப்பட்ட கட்டமைப்பின் வழியே புரிந்து கொள்கின்றனர், இந்தப்புரிதலுக்காக உலகில் உள்ள இதரப்பிற மனிதக் குறிகள் எவ்வாறு தன்னிச்சையாக வந்து இணைந்து கொள்கின்றன என்பதையும், சொற்கட்டமைவுகளின் வழியாக ஒருவன் சொல்ல முயலுகின்ற உண்மையான பொருண்மை கலாச்சாரக் கட்டமைவுப் பொருண்மை களுக்கு உள்ளிருந்து எப்படி புரிந்துகொள்ளப்படவேண்டும் என்பதையும் சொல்லாடல் புரியவைக்கின்றது. சமூக வாழ்வில் பொருள் சார்ந்து, சூழலமைவுகள் சார்ந்து நடைபெற்றுள்ள மாற்றங்களால் ஏற்பட்டுள்ள மொழி மாற்றங்களைத் தன்னியல்பில் உணர்த்துவதாக இருக்கின்றது.

சொல்லாடல் பகுப்பாய்வாளர்கள் மொழிபயன்பாட்டு ரீதியில் ஆய்வுத் துறைகளில் நடக்கின்ற அனைத்து முயற்சிகளுக்கும் தம் பங்கைச் செலுத்துகின்றனர். மொழியைக் கையாளுகின்ற ஆய்வுகளில் சொல்லாடல் பகுப்பாய்வாளர்கள் மிகப்பெரிய வரலாற்றை வளர்த்துச் சென்றிருக்கின்றனர். பழையவற்றை முன்னிறுத்துபவர்களாகவும், சிலர் சிறப்பு வழிகளை எடுத்துச் சொல்பவர்களாகவும், சிலர் இலக்கணக்

கட்டமைப்பைப் பேசுபவர்களாகவும் இன்னும் சிலர் அன்றாடம் சிறுவர்களின் பழக்கவழக்கத்தில் புழங்கி வரும் மொழிபற்றிப் பேசுபவர்களாகவும் இருக்கின்றனர். இவையனைத்தும் ஒரு மொழியை நிறைவான நிலையில் படித்து வளர்த்தெடுப்பதற்கு மொழியியல் அறிவு எவ்வளவு அவசியம் என்பதை உணர்த்துகின்றன. ஒரு மொழியை அறிந்து கொள்வதென்பது அம் மொழியின் சொற்களையும், இலக்கணத்தையும் படித்து முடிப்பது மட்டுமல்ல. மாறாக, பத்திகளையும், விவாதங்களையும் எவ்வாறு கட்டமைப்பது என்பதையும் ஓர் உரையாடலில் பேசுபவனின் மொழிநடை எவ்வாறு அவனால் கட்டமைத்துக் கொள்ளப்படுகின்றது என்பதையும், எந்தச் சூழலுக்கு எந்த வகையிலான வாக்கியக் கட்டமைப்பு பேசுபவனால் சமூகத்தில் கட்டமைக்கப்படுகின்றது போன்றவற்றையும் அறிந்து கொள்வதுமாகும்.

கலை மற்றும் சமூக வாழ்வில் பல நூற்றாண்டுகளாக மொழியின் பங்கு என்னவாக இருந்திருக்கின்றது என்பதற்குப் பதிலளிப்பவர்களாகச் சொல்லாடல் பகுப்பாய்வாளர்கள் இருக்கின்றனர். பல ஆண்டுகளாக நாட்டுப்புறவியலாளர்கள், வகைப்பாட்டியலாளர்கள் போன்றோருடன் இலக்கிய மாணவர்கள் கலைத்துவமாக மொழியை வெளிக் கொணர்கின்ற வழியில் அழகியல் மற்றும் “நிகழ்வுகள்” சார்ந்த மொழி வெளிப்பாட்டு நிலையினை ஆராய்கின்றனர். மக்களால் கதைகள் ஏன் சொல்லப்படுகின்றன; சிறுசிறு நிகழ்வுகள் சார்ந்த பேச்சுக்கள், உளவியல் மருத்துவம் மற்றும் கல்வி கற்பித்தல் போன்ற பிரத்யேகச் சூழல்களில் மொழி எவ்வாறு உள்வாங்கப்பட்டுப் பேசப்படுகின்றது; அதனை எதிரே அமர்ந்திருப்பவர்கள் என்ன மனோநிலையில் ஒத்துக் கொள்கின்றனர் அல்லது மறுக்கின்றனர், அல்லது விவாதிக்கின்றனர் போன்றவற்றைச் சொல்லாடல் கவனத்தில் எடுக்கின்றது. மேலும் இப்படிப்பட்ட நிகழ்வுகளின் பன்முகத் தன்மை மற்றும் பல் பொருண்மைத் தன்மைகளைத் தொடர்ந்து பேசுவதற்குச் சொல்லாடல் அனுமதிக்கின்றது.

மானுடவியல், பண்பாட்டியல், உளவியல், தகவல் தொடர்பியல், சமூகவியல் போன்ற துறைகளில் மரபுரீதியாக மனித வாழ்க்கையின் மேல் வைக்கப்படுகின்ற பல்வேறு கேள்விகளுக்குப் பதிலளிப்பதற்குச் சொல்லாடல் பகுப்பாய்வு பயன்படுகின்றது. அதே நேரத்தில் புவியியல், உளவியல், மனித கணினித் தொடர்புப் பரிமாற்றம், மருத்துவம், சட்டம், வியாபாரம் போன்றவற்றிலிருந்து சொல்லாடல் தன்னைச் சற்று விலக்கி நிறுத்துகின்றது. மனிதனைப் பற்றித் தெரிந்து கொள்ள விரும்பும் ஒவ்வொருவரும் சொல்லாடலைப்பற்றித் தெரிந்து கொள்ள வேண்டும் என்ற நிலை இருக்கின்றது. இதனால் சொல்லாடலின் பயன் என்பது கணக்கில் அடங்காததாக இருக்கின்றது.

சொல்லாடல் பகுப்பாய்வாளன் சமூக உறவுகளில் அதிகாரம் மற்றும் ஒடுக்கு முறைகளுக்கு எளிதாகப் பதிலளிக்கக் கூடியவனாக இருக்கின்றான். சுய அடையாளம், சமூக அடையாளம், இன வேறுபாடு, பால் வேறுபாடு, மண் சார் வாழ்க்கை போன்றவை சார்ந்த படிப்பினைகளுக்கும் சொல்லாடல் பகுப்பாய்வு உறுதுணையாக இருக்கின்றது. வாழ்க்கைச் சுற்று நிலையை, அதாவது இளமை, முதுமை, இயலாமை, மரணம் போன்றவற்றை மனிதன் உள்வாங்கிச் செயல்படுவதும், பேசுவதும், முடிவுகள் எடுப்பதும், சான்றுகளை முன்வைப்பதும், எந்த ரீதியில் நடக்கின்றது என்பதைச் சொல்லாடல் பகுப்பாய்வாளன் எடுத்துக் கூறுபவனாக இருக்கின்றான். முடிவாகச் சொல்லப் போனால் சொல்லாடலும், சொல்லாடல்களும் அர்த்தங்களைத் தயாரித்தளிப்பனவாக இருக்கின்றன. மொழியியல் மற்றும் பிற கோணங்களில் அணுகினால் ஒன்றாக – செயல்படுவது, ஒன்றாக - இருப்பது, ஒன்றாக – தன்னை நிர்ணயித்துக் கொள்வது போன்றவையே மனித அனுபவத்தின் செயல்பாடுகளின் அடிப்படைகளாக இருக்கின்றன. சொல்லாடல் பகுப்பாய்வு இவை சார்ந்த அனைத்துக் கேள்விகளுக்கும் சமூகத்தில் பதிலளிப்பதாக இருக்கின்றது.

பகுப்பாய்விற்கான அளவை நிலைகள்

சொல்லாடல் பகுப்பாய்வாளர்கள் பல்வேறு சான்றாதாரங் களோடு பணிகளைத் தொடங்குகின்றனர். மூலப் பிரதிகளோடும், ஒலி – ஒளி விளக்கப் பிரதிகள், பழமொழிகள், கையெழுத்துப் பிரதிகள், கணினிப் பிரிவுகள் போன்றவற்றை வைத்துக் கொண்டு செயல்படு கின்றனர். வரைபடம், புகைப்படம், சைகைகள், மாதிரிகள் போன்ற அனைத்தும் அவர்களுக்குச் சான்றுகளாகின்றன. எந்த வகையிலான சொல்லாடலை நாம் எடுக்கிறோம் என்பதில் சிக்கல் இல்லை. ஆனால் இந்த வகையான சொல்லாடல் ஏன் இந்த வழியில் எடுத்தாளப் படுகின்றது? என்ற கேள்விகளையும் இதற்கு வேறு விதிகள் இல்லையா? ஏன் இந்தக் குறிப்பிட்ட சொல் இந்தக் குறிப்பிட்ட பொருண்மை முறையில் வருகின்றது? என்பது போன்ற கேள்விகளைச் சொல்லாடல் பகுப்பாய்வாளன் கேட்கின்றான். இது போன்ற கேள்விகள் முன்னெழுகின்ற போது நாம் தன்னியல்பில் உடனடியாக நம்முடைய பிரதி எதைப் பற்றியதாக இருக்கின்றது என்கின்ற சிந்தனைக்குத் தள்ளப்படுகின்றோம். மட்டுமல்லாமல், யார் இதைச் சொன்னார்? யார் எழுதினார்? யார் நினைத்தார்? எதற்காக இந்தக் குறிப்பிட்ட சமூகச் சூழலமைவு? இப்படி கூறுவதற்கான பொறுப்புள்ளவர் யார்? யாருக்காகச் சொல்லப்படுகிறது? யாரால் வாசிக்கப்படுகிறது? யாரால் கேட்கப்படுகிறது? எதை உணர்த்துவதற்காக அல்லது எவ்வாறு

உணர்த்துவதற்காகச் சொல்லப் படுகிறது? என்பவற்றைப் பற்றிய சிந்தனைகளுக்கும் கொண்டு செல்லும். எந்த உந்துதலினால் குறிப்பிட்ட இந்தப் பிரதி உருவானது, குறிப்பிட்ட கலாச்சாரச் சூழலமைவுக்குள் எவ்வாறு மக்களோடு சொல்லாடலாகப் பின் பொருத்திப் பார்க்கப் படுகிறது, இதைத் தயாரித்தளிக்கும் ஊக்கத்தினோடு எந்த வகையில் பயனாற்றுகின்றது என்பவற்றைப் பற்றியும் சிந்திக்க வைக்கின்றது. பிரதிக்குள் கையாளப்படுகின்ற மொழியைப் பற்றியும், மொழிக்குள் உள்ள எந்தத் தன்மை எழுதுபவர்களையும், பேசுபவர்களையும் தாக்குகின்றது, அந்த மொழிக்குள் அமைந்திருக்கும் கட்டமைப்புத் திறன் சிக்கலை எவ்வாறு வடிவமைத்திருக்கின்றது என்பனவற்றையும் அறிய நேரிடுகின்றது. மேலும் பிரதியின் கட்டமைப்பும், உலகப் பிரதிகளின் ஒட்டுமொத்தக் கட்மைப்புக்குள் இந்தப் பிரதி தன்னை எவ்வாறு இணைத்துக் கொள்கின்றது, தன்னை எவ்வாறு விரிவாக்கம் செய்து கொள்கின்றது என்பனவற்றையும் பேசவைக்கின்றது.

பிரதிகள் குறித்து எழுகின்ற கேள்விகளை, ஆறுவகைப் பிரிவினைக்குள் அடக்கி விடலாம். ஒவ்வொரு வகையும் ஏதாவது ஒரு வழியில் பிரதியின் சூழலைத் தீர்மானிக்கிறதா? அல்லது சூழல் பிரதியைத் தீர்மானிக்கிறதா? என்பதனோடு தொடர்புடையதாகவே இருக்கும். படைப்பாக்கத்தின் சான்றாதாரமாக நிற்பதில் ஒரு சில பிரதிகள் சில குறிப்பிட்ட வழிகளுக்குள், படிப்பவர்களுக்கும் எழுதுபவர்களுக்கும் வாழ்பவர்களுக்குமானதாகத் தங்களைச் சிறு கூறுகளோடு இணைத்து, நிலை நிறுத்திக் கொள்கின்றன. சில பிரதிகளுக்கு அது முடிவதில்லை என்பது ஆராயப்படுகின்றது. இந்நிலையில்,

1) சொல்லாடல் உலகத்தால் வடிவமைக்கப்படுகின்றது. உலகம் என்பது சொல்லாடலால் வடிவமைக்கப்படுகின்றது.

2) மொழியால் சொல்லாடல் வடிவமைக்கப்படுகின்றது. சொல்லாடல் மொழியை வடிவமைக்கின்றது.

3) பங்கேற்பாளர்களால் சொல்லாடல் வடிவமைக்கப்படுகின்றது. சொல்லாடல் பங்கேற்பாளர்களை வடிவமைக்கின்றது.

4) முன்னிருந்த சொல்லாடலால் இன்றைய சொல்லாடல் வடிவமைக்கப் படுகின்றது. இன்றைய சொல்லாடலால் முன்னிருந்த சொல்லாடல் வடிவமைக்கப்படுகின்றது.

5) சொல்லாடல் அதன் ஊடகத்தால் வடிவமைக்கப்படுகின்றது. ஊடகம் அதன் சொல்லாடலால் வடிவ்மைக்கப்படுகின்றது.

6) ஒரு நோக்கத்தால் சொல்லாடல் வடிவமைக்கப்படுகின்றது. நோக்கம் சொல்லாடலால் வடிவமைக்கப் படுகின்றது.

பேச்சுப் பிரதிகள் பேசுபவனையும், பேசுபவனின் பேச்சையும் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துவனவாக இருக்கின்றன. ஒரு பேச்சாளனின் பேச்சு அந்தப் பேச்சாளனைச் சிறந்த வழியில் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துகின்ற இலக்கிய நிலையிலானதாக இல்லாமல் இருக்கலாம். பல பேச்சாளர்களின் உச்சரிப்பு நிலைகளுக்குள் இழக்கப்படுகின்ற எழுத்துக்களும், அதிக அளவில் நீட்டலளவையில் இடம்பெறுகின்ற எழுத்துக்களும் இருக்கின்றன.

எழுத்துப் பிரதி என்பது பேச்சை ஒரு பகுதியாகக் கொண்டதாகக் கண்டிப்பாக இருக்க வேண்டும். அதற்குள் எதனை வைத்துக் கொள்ள வேண்டும்? எதனைச் சேர்க்க வேண்டும் என்பது முழுக்க முழுக்க எழுதுபவரைச் சார்ந்தது. எழுத்து, எழுதுகின்ற முறையால் இடையீடுகளை அதிகமாக எதிர்கொள்வதும் உடனடிப் பேச்சுகளைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துவதும் கலந்துரையாடும் போக்கினை வலுப்படுத்துவதுமாக இருக்கும். அதுவே நாடகப் பிரதியாகும்போது அதனுள் ஒவ்வொரு நபரும் தனக்கான பேச்சைப் பிரதிநிதித்துவம் செய்பவர்களாக இருப்பார்கள். மிகு நிலையிலான விவரணைகளைக் கொண்ட பிரதிகள் வாசிப்பிற்குக் கடினமானவைகளாக இருக்கும். அதே நேரத்தில் விவரணைகளைச் சுருக்கிக் கொள்கின்ற பிரதிகள் வாசிப்பதற்கு எளிமையானவைகளாக இருக்கும்.

ஒரு பிரதியில் பேச்சமைவு இப்படித்தான் இருக்கும் என்று சொல்வதற்கான தீர்க்கமான படிநிலைகள் சொல்லாடலில் இல்லை. எழுத்துக்களில் பேச்சமைவு பல்வேறு தேர்வுகளில் மாற்றம் பெறுகின்றது. தேர்வு நிலைகளில் ஏற்படுகின்ற மாற்றங்களே அந்தப் பேச்சமைவுச் சூழலை மாற்றி நிறுத்துகின்றன.

எல்லா எழுத்து முறைகளும் மிகச் சிறந்தவை என்பதுஅல்ல. பேச்சுச் சொற்களை உள்ளடக்கிய நிலையால் உருவாக்கப்படுகின்ற ஒரு எழுத்துப் பிரதி வந்த சொற்களே மீண்டும் வராத நிலையை இயல்பாக உருவாக்கிக் கொண்டு வெளிப்படுகின்றது. ஆனால் விஷயங்களைச் சொல்லிக் கொண்டு செல்லும் போதே, பிரதி தான் என்ன நினைக்கிறது என்பதையும் சொல்லிக் கொண்டு செல்வதாக இருக்கும். ஆனால் எல்லாவற்றையும் பிரதியில் சொல்லிச் செல்ல முடியாது. இதனால் தான் பிரதிக்குள் எழுத்துக்களால் சொல்லப்படாதவைகளைப் பற்றி ஆய்வாளர்கள் அதிகமாகக் கவனம் செலுத்துகின்றனர்.

சொல்லாடல் நிலையில் கவிதையியலும் மொழியியலும்

1920-ஆம் ஆண்டில் கட்டமைப்பு மொழியியல் மற்றும் கவிதையியல் போன்றவற்றில் நடைபெற்றுக் கொண்டிருந்த அடிப்படையான சான்றாதாரங்களைச் செப்பனிடும் பணியை முன்னிட்டு, பிரேக் மொழியியல் வட்டாரத்திற்கு உதவுவதற்காகச் செக்கோஸ்லோவியா விற்கு ரோமன் ஜேக்கோப்சன் வரவழைக்கப்பட்டார். அவ்வாறு வரவழைக்கப்படும் அளவிற்கு மிகச் சிறந்த உருஷ்யப் பேரறிவாளர் என்பதையும், அடையாளப்படுத்துதலையும் அவருடைய இறுதிக் காலங்களில் மட்டும் தான் அவரால் கேட்க முடிந்தது.

உருஷ்யாவின் ஃபார்மலிச வளர்ச்சிக்கு முக்கியமான பங்காற்றி வந்த ஜேக்கோப்சன் (1896 – 1982) மாஸ்கோ மொழியியல் வட்டத்தின் நிறுவனர்களில் ஒருவராக இருந்தவர். அக்காலக்கட்டத்தில் எதிர்கால வியல் சார்ந்த இலக்கியப் பரிசோதனைகளையும், கண்டுபிடிப்புகளையும் ஆழ்ந்த நோக்கில் கண்டவராக இருந்தார். ஸ்லேவானிக் மொழியைச் சிறப்பிக்கும் வகையில் அம்மொழியின் இலக்கணம் மற்றும் ஒலியியல் சார்ந்த கூறுகளை உள்ளிட்ட உயர்ந்த நுட்பத்தோடுள்ள சொல்லாடல்களை முன்வைத்தார். தன்னுடைய பரந்துபட்ட மொழியியல் அறிவை உலகளாவிய பார்வையிலான மொழியின் மேல், பொருத்திப் பார்ப்பதில் கவனம் செலுத்துபவராக, அதே நேரத்தில் ஆங்கிலம் பிரெஞ்சு போன்ற மொழியில் உள்ள செவ்வியல் இலக்கியப் பிரதிகளைப் பகுப்பாய்வுக்கு உட்படுத்தித் துளைத்துச் செல்கின்ற நோக்குடைய வராகவும் இருந்தார். 1960களில் அமைப்பியல் தலைதூக்கி வளருவதற்குத் தூண்டுதலாக இருந்த பிரெஞ்ச் மானுடவியலாளரான க்ளாட் லெவிஸ்ட்ராஸ் மொழியியல் ரீதியான தன்னுடைய பரந்துபட்ட அறிவிற்குக் காரணமானவராக ரோமன் ஜேக்கோப்சனைக் குறிப்பிடுகின்றார்.

ஜேக்கோப்சன் நவீன இலக்கியக் கொள்கை வெளிப்பாட்டில் இரண்டு நிலையிலான கருத்துக்களை முன்வைத்ததில் சிறப்பிடம் பெற்றார்.

1. பேச்சு வழக்குக் கூறுகளை அடையாளப்படுத்துவது
2. உருவகத்தையும், ஆகுபெயரையும் அடையாளப்படுத்துவது.

மேற்கூறிய இரண்டும் எந்த மொழியில் இருந்தும் எளிதாகத் தனியாகப் பிரித்தெடுத்து ஆராய்வதன் வழி ஒரு மொழியைப் பற்றிய விவரணைகளுக்கு, எளிதாகச் செல்லலாம் என்பது இவரது கருத்தாக இருக்கிறது. ஜேக்கோப்சனால் வழங்கப்பட்ட இந்தக் கருத்தாக்கம் மொழியியல் வட்டாரத்தின் பரந்துபட்ட பல ஆய்வுகளுக்கு வழிவகுப்பதாக இருக்கின்றது.

இலக்கியத் தன்மை என்பதைப் புரிந்துகொள்வதில் -அதாவது ஒரு கலை வெளிப்பாட்டில் வெளிப்படுகின்ற ஓர் இலக்கியச் செய்தி மொழியியல் அர்த்தத்தில் எவ்வகையில் விளக்கம் பெறுகின்றது என்பதனை விரிவாக எடுத்துக் கூறுபவராக ஜேக்கோப்சன் இருக்கின்றார். "மொழியியலும் கவிதையியலும்", "மூடப்படுகின்ற கூற்றுக்கள்" போன்ற இவருடைய கட்டுரைகள் கவிதையியல் மற்றும் பிரதிகளின் பகுப்பாய்வை மையமிட்ட அமைப்பியல் மரபை உறுதிப்படுத்துவனவாக இருந்ததாகக் கூறப்படுகின்றது. சோபாக்ளீஸ், யூரிப்பிடிஸ், இளங்கோவடிகள், ஷேக்ஸ்பியர், கலைஞர் போன்றவர்களின் பிரதிகளில் குறிப்பான அம்சமாக அரசவை வழக்குரைப்பு இருக்கின்றது.

வழக்குரைத்தல் என்பது கேட்பவர்களைச் செயலுக்குட்படுத்து வதாகும். தொடக்கமும் முடிவும் வழக்குரைத்தலில் முக்கியமானதாக இருக்கின்றது. வழக்குரைப்பு முடிந்த பின்னர் நீதி மன்றத்திற்குப் புறத்தே நடக்கக் கூடிய செயல்களின் தீர்மானங்களாகவே வழக்குரைத்தல் நடைபெறுகின்றது.

சிக்கலுக்குட்பட்ட வழக்காளி தன்னைத் தானே சுய – நிர்மாணம் செய்து கொண்ட நிலையில் தன்னை விளக்கிக் கொண்டு எதிரிலிருந்து கேட்கப்படுகின்ற கேள்விகளுக்குப் பதில் அளிப்பவராகவும் இருக்கின்றார். மட்டுமல்லாமல், தன்னைச் சரியாக நிரூபித்துக் கொள்வதற்கான சாட்சியங்களோடும் இருக்கின்றார்.

கண்ணகி, மனோகரன் ஆன்டிகனி என்ற மூவரில் கண்ணகி சாட்சியங்களோடு நீதி தவறலைக் கேள்வி கேட்பவராகவும், மனோகரா, ஆன்டிகனி என்ற இருவரும் சட்ட மீறலுக்கு, உட்பட்டவர்களாகவும் இருக்கின்றனர்.

கண்ணகியின் தோற்றப்பாடு

> **"வாயிலோயே.........வாயிலோயே**
> **அறிவறை போகிய பொறியறு நெஞ்சகத்து**
> **இறைமுறை பிழைத்தோன் வாயிலோயே**
> **இணையரிச் சிலம்பொன்று ஏந்திய கையள்**

கணவனை இழந்தாள் கடையகத்தாள் என்று
அறிவிப்பாயே அறிவிப்பாயே," சிலம்பு (வழக்குரை காதை)

என்பதாக இருக்கின்றது. அணையை உடைத்துக் கொண்டு ஆரவாரத்தோடு வரும் வெள்ளம் போல் அவளுடைய வாய்ச் சொற்கள் சினந்து சீறுகின்றன. அறிவிழந்து, அறநினைவும் அற்ற உள்ளத் தினையுடைய அரசநீதி தவறிய அரசனின் வாயிலைக் காப்பவனே! கணவனை இழந்த ஒருத்தி, அவளுடைய கணவனிடமிருந்த சிலம்பை ஒத்த மற்றொரு சிலம்பைக் கையில் ஏந்தியவளாய் வாசலின் முன்னே நிற்கின்றாள் என்று உன் அரசனிடம் அறிவிப்பாயாக! அறிவிப்பாயாக! என்று ஆணையிடுகிறாள். கண்ணகியின் காடுபோல் விரிந்த கருங் குழலையும் உடலெல்லாம் புழுதி படிந்து, ஆவி குடிபெயர்ந்து போன யாக்கையையும், கண்கள் வெள்ளமென நீரைச் சொரியத் தனிச் சிலம்பொன்றை ஏந்தி நின்ற அவளைக் கண்டு காவலன் மருண்டான். மன்னனிடம் செய்தியைச் சொல்ல விரைகிறான்.

வாயிலோன்,

"வாழியெங் கொற்கை வேந்தே" வாழி
தென்னம் பொருப்பின் தலைவ வாழி!
பழியொடு படராப் பஞ்சவ வாழி!"

(சிலம்பு. வழக்குரை காதை)

என்பதாக வரிகள் உள்ளன. 'பழியொடு படராப் பஞ்சவ வாழி' என்பது பழியைச் சுமந்து நிற்கும் மன்னனைப் பார்த்துக் கூறுவதாக இருப்பது! உள்ளதை இல்லாததாக உரைப்பதாக உள்ளதை Textual Trick – ஆகக் கூறுகின்றனர். மகிஷாசுரனை அழித்துக், குருதி கொட்டும் அவன் தலையையே பீடமாகக் கொண்ட வெற்றிவேல் தடக்கைக் கொற்றவையும் அல்லள், அறுவர் நங்கையருள் இளையளாகிய பிடாரியுமல்லள், இறைவனை நடமாடச் செய்த பத்திரகாளியும் அல்லள், காட்டினையே தனக்கு இருப்பிடமாகக் கொண்ட காளியும் அல்லள், தாருகனுடைய மார்பினைப் பிளந்து வெற்றி சூடிய துர்க்கையும் அல்லள், ஆனால், காண்பதற்குப் பகைவர்களை வெல்லும் இவர்களைப் போன்ற கடுந்தோற்றமும் உள்ளத்தில் வைரங் கொண்டவள் (கறுவு) போலவும், மிகச் சீற்றம் கொண்டவள் போலவும் உள்ள ஒருத்தி, கைவினை முற்றிய ஒற்றைச் சிலம்பை ஏந்திய கையளாய், கணவனை இழந்தவளாய் அரண்மனையில் வாயிலிலே உள்ளாள் என்று கூறினான்.

"அத்தகையாள் என்முன் வரட்டும். அவளை அழைத்து வருவாயாக" என்கின்றான் மன்னன்.

மன்னன்: "நீர்வார் கண்ணை எம்முன் வந்தோய்
யாரையோ நீ மடக் கொடியோய்"

கண்ணகி: "தேரா மன்னா! செப்புவது உடையேன்
எள்ளறு சிறப்பின் இமையவர் வியப்பப்
புள்ளுறு புன்கண் தீர்த்தோன் அன்றியும்
வாயிற் கடைமணி நடு நா நடுங்க
ஆவின் கடைமணி உகுநீர் நெஞ்சுசுடத் தான்தன்
அரும்பெறற் புதல்வனை ஆழியின் மடித்தோன்
பெரும் பெயர்ப் புகார் என்பதியே."

ஏசாச் சிறப்பின் இசைவிளங்கு பெருங்குடி
மாசாத்து வாணிகன் மகனை யாகி
வாழ்தல் வேண்டி ஊழ்வினை துரப்பச்
சூழ்கழல் மன்னா! நின்னகர்ப் புகுந்து இங்கு
என்காற் சிலம்பு பகர்தல் வேண்டி நின்பாற்
கொலைக் களப்பட்ட கோவலன் மனைவி
கண்ணகி என்பது என் பெயரே

மன்னன்: கள்வனைக் கோறல் கடுங் கோலன்று வெள்வேற்
கொற்றம் காண்...

கண்ணகி: நற்றிறம் படராக் கொற்கை வேந்தே!
என்காற் பொற்சிலம்பு மணியுடை அரியே!

மன்னன்: தேமொழி உரைத்தது செவ்வை நன்மொழி!
யாமுடைச் சிலம்பு முத்துடை அரியே!

தருகெனத் தந்து தான் முன்வைப்பக்
கண்ணகி அணிமணிக் காற்சிலம்பு உடைப்ப
மன்னவன் வாய்முதல் தெரித்தது மணியே"

சிலம்பு-வழக்குரை காதை

தன் முன்னர் வைத்த தன்னுடைய அணிமணிச் சிலம்பை எடுத்து மன்னன் முன்பு தரையில் ஓங்கி அடித்தாள். உடைந்த அச்சிலம்பி னின்றும் மாணிக்கப் பரல்கள் பாண்டியனுடைய முகத்தில் தெறித்து வீழ்ந்தன. மேற்குறிப்பிட்ட வகையில் தோற்ற வெளிப்பாட்டைத் தொடர்ந்த செயற்பாட்டுச் சொற்கள் செய்யுள் தொடர்களாக விரித்துரைக்கப் படுகின்றன.

அதே நேரத்தில், ஆண்டிகனியைச் சோபாக்ளீஸ் விரித்துரைக்கும் சொற்கள் வேறுபடுகின்றன.

"வீரன்: அரசே.... யாரோ மண்ணைப் பறித்து வெளியே எறிந்து கொண்டிருந்ததைப் பார்த்தவுடன் இவன் "அது நாயாகத் தான் இருக்க முடியும்" என்றான். நான் தான் "அது பெண்" என்றேன்.

க்ரியான்: சரி நீங்கள் போகலாம் (ஆன்டிகனியிடம்) குற்றத்தை நிஜமாகவே ஒப்புக் கொள்ளுகிறாயா... அல்லது மறுக்கிறாயா...

ஆன்டிகனி: மறுப்பதற்கு என்ன இருக்கிறது? நான் தான் செய்தேன்.

க்ரியான்: ஆன்டிகனி நான் பிறப்பித்திருந்த தடைஉத்தரவு உனக்குத் தெரியுமா....

ஆன்டிகனி: அது ஊர் அறிந்த விஷயமாயிற்றே... எனக்கு மட்டும் எப்படி தெரியாமல் போகும்?

க்ரியான்: அப்படி தெரிந்தும் அதைமீறத் துணிந்தாயா...

ஆன்டிகனி: ஆம். ஆனால் அந்தத் தடையுத்தரவு, ஆண்டவன் ஆணையால் விதிக்கப்பட்ட கட்டளை இல்லையே! மாண்டவருக்குச் செய்ய வேண்டிய கடமைகள் இன்று நேற்று எழுந்தவை அல்ல. அவை காலம் காலமாய் இருந்து வருகின்றன. இதைச் செய்தால் எனக்கு மரணம் என்பது நிச்சயம். சாவுக்கு நான் அஞ்சவில்லை. என் சொந்தச் சகோதரனுக்கு உரிய மரியாதைகளைச் செய்ய முடியாமல் போய்விடுமோ என்று தான் அஞ்சினேன். இது உங்களுக்கு முட்டாள் தனமாகப் படலாம். ஆனால் என் செயலைக்குற்றமாகக் கருதுவது தான் முட்டாள் தனம் என்பது எனக்குத் தெரியும்.

வீரன்: இவள் தந்தையின் துடிதுடிப்பும், பிடிவாதமும் அப்படியே இவளிடத்தில் இருக்கிறது.துயரத்திற்கு முன் எப்படி அஞ்சாமல் நிற்கிறாள்.

க்ரியான்: உருக்க முடியாத இரும்பும் உலையில் வைத்தால் தானாக உருகும். அடக்க முடியாத குதிரையும் கடிவாளத்திற்குத் தானாகப் பணியும். அது போலத் தான் இவளின் ஆணவம். அந்த ஆணவமே இவளை அழிக்கப் போகிறது. தடையுத்தரவை மீறி நடந்ததே தவறு. அதிலும் தான் செய்த செயலைப் பெரிதாக நினைத்துப் பெருமைப்படுவது அவளது திமிர்... ஆன்டிகனி என் மருமகளாக இருந்தாலும், சட்ட

விரோதமாக நடந்ததற்காகத் தண்டனையை அடைந்தே தீருவாள். இவள் என்ன? இவளைக்காட்டிலும் நெருங்கிய உறவினர் யார் இத்தவறைச் செய்தாலும் அவர்களுக்கும் இதே கதி தான். எங்கே இஸ்மனி அவளையும் இழுத்து வாருங்கள். துரோகிகளுக்கு என் வாழ்க்கையில் இடமேயில்லை.

ஆன்டிகனி: என் தலைவிதி இப்போது உங்கள் கையில். சாவை விடக் கொடுமையான தண்டனையை நீங்கள் கொடுக்க முடியாது.

க்ரியான்: உண்மை. முடியாது தான். என் விருப்பமும் அவ்வளவு தான்.

ஆன்டிகனி: நீங்கள் சொல்லி நான் கேட்கக் கூடிய விஷயம் இனி ஒன்றுமில்லை. நான் என்ன சொன்னாலும் இனி அது உங்கள் செவியில் விழாது. இன்னும் என்னைக் கொலை செய்ய ஏன் தாமதம்? என் சகோதரனின் ஈமச் சடங்குகளை நான் செய்தது நியாயமானது என்று எனக்குத் தெரியும். க்ரியானிடம் அச்சம் இல்லையென்றால், இங்குள்ள அனைவரும் நிச்சயம் என்னை மனம் திறந்து பாராட்டுவார்கள். ஆகா.... நினைத்ததையெல்லாம் பேசவும், செய்யவும் வல்ல ஆற்றல் இங்கு அரசர்களுக்கு மட்டும் தானே இருக்கிறது.

க்ரியான்: நீ நினைப்பது தவறு. என் நாட்டு மக்கள் ஒரு போதும் உன் செயலை ஏற்கமாட்டார்கள்.

ஆன்டிகனி: ஏற்றாலும், அதையாரும் வெளியே சொல்ல மாட்டார்கள்.

க்ரியான் வெட்கப்பட வேண்டிய செயலைச் செய்துவிட்டு அதைப் பெருமையாகவும் பேசுகின்றாயே........

ஆன்டிகனி சகோதரனுக்கு உரிய மரியாதையைச் செய்வதில் என்ன வெட்கம் வேண்டியிருக்கிறது.

க்ரியான்: நாட்டுக்காகப் போராடித் தியாகியான உன் சகோதரனுக்கு நாட்டை அழிக்கப் படையெடுத்து வந்த தேசத்துரோகி சகோதரன் என்றாலும் பகைவன் தானே?

ஆன்டிகனி : எனக்கு அப்படி தோன்றவில்லை. இருவரும் என் சகோதரர்கள். ஒரு தாய் தந்தையருக்குப் பிறந்தவர்கள்.

க்ரியான்: தேசத் துரோகியை நீ கௌரவிப்பது தியாகியை அவமானப் படுத்தியதாகும்.

ஆன்டிகனி: மாண்ட ஈட்டியோக்ளீஸ் தன் சகோதரனைப் பற்றி அப்படி நினைக்க மாட்டான்.

க்ரியான்: கட்டாயம் நினைப்பான். நாட்டைக் காட்டிக் கொடுத்த துரோகிக்கு மரியாதை செய்தால் நாட்டைக் காத்தவனது ஆத்மா புண்படாமலிருக்குமா?

ஆன்டிகனி: போலினிக்கஸ் ஓர் அடிமை இல்லையே. ஈட்டியோக்ளிஸின் சகோதரன் தானே...

க்ரியான்: ஒருவன் நாட்டுக்காக உயிரை விட்டான். இன்னொருவன் நாட்டை அழிப்பதற்காக உயிரை விட்டான்.

ஆன்டிகனி: அரசே... முடிந்தது எதுவும் திரும்பாது... சடலங்களுடன் நமக்குச் சண்டையில்லை.

க்ரியான்: இல்லை. துரோகியையும் வீரனையும் நீ சமமாக மதிக்கிறாய்.

ஆன்டிகனி: மரணத்தில் எந்த ஒரு வித்தியாசமும் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. சாவு யாரையும் வித்தியாசப்படுத்திப் பார்க்காது.

க்ரியான்: மரணத்திற்குப் பின்னும் பகைவன் பகைவன்தானே?

ஆன்டிகனி: பகையில் இன்பம் காண்பது என் இயல்பில்லை. பாசத்திலும் எனக்குப் பாராபட்சம் கிடையாது. இருவரையும் நான் நேசிக்கிறேன். அதிலும் அரச நலத்தை விட்டு மக்களுக்காகப் போராடிய போலினிக்கஸ் இன்னும் மரியாதைக்குரியவன்.

க்ரியான்: என் உயிர் இருக்கும் வரையில் அப்படிப்பட்ட எண்ணத்திற்கு இடமில்லை. நீயும் உன் சகோதரனை விரைவில் சந்தோஷமாகச் சந்திக்க வேண்டியதுதான்! (ஆப்டிஸ்ட் நிகழ்வுப் பிரதி)

என்ற முறையில் தொடர்கின்றது. ஷேக்ஸ்பியரின் தழுவலாக மனோகரா எழுதப்பட்டிருந்தாலும் தமிழ்ச் சமூக மொழி வழக்காறை உட்கொண்டு விவாதம் முன்வைக்கப்படுவதைக் காணலாம்.

மனோகரன்: திருத்திக் கொள்ளுங்கள் தயவுசெய்து. அழைத்து வரவில்லை இழுத்து வரச் செய்திருக்கிறீர்கள்.

மன்னர்: என் கட்டளையைத் தெரிந்து கொண்டிருப்பாயே...

மனோ: கட்டளையா இது? கரைகாண முடியாத ஆசை. பொன்னும் மணியும் மின்னும் வைரமும் பூட்டி மகிழ்ந்து கண்ணே முத்தே தமிழ்ப் பண்ணே என்றெல்லாம் குலவிக் கொஞ்சி தங்கத்தாலான கட்டிலிலே சந்தனத் தொட்டிலிலே..... வீரனே... என் விழி நிறைந்தவனே..... என் மரபின் வழி வந்தவனே என்று யாரைப் பாராட்டிச் சீராட்டினீர்களோ அவனை அந்த மனோகரனைச் சங்கிலியால் பிணைத்துச் சபை நடுவே நிறுத்திச் சந்தோஷம் கொண்டாட வேண்டும் என்ற உள்ளம் தணியாத ஆசைக்குப் பெயர் கட்டளையா தந்தையே.

மன்னன் : நீதியின் முன் இப்போது நீ குற்றவாளி. தந்தையின் தனையனல்ல.

மனோகரன் : குற்றவாளி...யாருக்குத் தீங்கிழைத்தேன் நான். என்னால் பாதிக்கப்பட்டவர்கள் யார்? தந்தையின் முன் தனையனாக அல்ல பிரஜைகளின் ஒருவனாகக் கேட்கிறேன்.

கொலை செய்தேனா... கொள்ளையடித்தேனா... நாட்டைக் கவிழ்க்கும் குள்ளநரி வேலை தான் செய்தேனா... குற்ற மென்ன செய்தேன் கொற்றவனே...? குற்றமென்ன செய்தேன்... கூற மாட்டீர்களா? நீங்கள் கூறவேண்டாம் இதோ அறம் கூறும் அமைச்சர்கள் இருக்கிறார்கள். மக்களின் பிரதிநிதிகள் இந்த நாட்டின் குரல்கள் இருக்கிறார்கள். இவர்கள் கூறட்டும். என்ன குற்றம் செய்தேன்.

மக்கள் : குற்றத்தை மகாராஜா கூறத்தான் வேண்டும்.

மன்னன் : இது உங்களுக்குச் சம்பந்தமில்லாதது.

மனோ: சம்பந்தமில்லாதது சபைக்கு வருவானேன் ? குடும்பத் தகராறு கொலுமண்டபத்திற்கு வரும் விசித்திரத்தைச் சரித்திரம் இன்று தான் முதன் முதலாய்க் காண்கிறது மகாராஜா...

மன்னன்: போதும் நிறுத்து. வசந்த விழாவில் நீ செய்த தவறுக்காக வசந்த சேனையிடம் மன்னிப்புக் கேட்க வேண்டும்.

மனோ: அதற்குத்தான் காரணம் கேட்கிறேன்.

மன்னன்: எதிர்த்துப் பேசியவர்க்கு முறைப்படி என்ன தண்டனை தெரியுமா?

மனோ: முறைப்படி மணந்த இராணிக்குச் சிறைத் தண்டனை அளித்துவிட்டு மூலையில் கிடந்தவளுக்கு முடிசூட்டும் தண்டனையை விடக் குறைந்த தண்டனையா கிடைக்கப் போகிறது.

மன்னன்: மனோகரா... நீ சாவுக்குத் துணிந்து விட்டாய்.

மனோ: ஆமாம். நீங்கள் வீரனாக இருந்த போது பிறந்தவனல்லவா நான். சாவு எனக்குச் சாதாரணம்

மன்னன்: ஆத்திரத்தைக் கிளப்பாதே. இது அரச உத்தரவு.

மனோ: அரச உத்தரவு என்ன? ஆண்டவனே உத்தரவு பிறப்பித்திருந்தாலும் இன்று காரணம் கேட்கத் தொடங்கி விட்டார்கள். சிறைச் சாலைக்குச் செல்ல வேண்டும் தாய் என்ற உத்தரவைக் கேட்ட பின்னும் அடங்கிக் கிடப்பவன் ஆமை.

மன்னன்: தந்தைக்கும் தாய்க்கும் வேறுபாடு அறியாத மூடனே. தந்தையின் சொல் கேட்டுத் தாயாரின் தலையை வெட்டி எறிந்த பரசுராமனைப் பற்றிக் கேள்விப்பட்டிருக்கிறாயா நீ?

மனோ: பரசுராமன் அவதாரம். மனோகரன் மனிதன்.

மன்னன்: கடைசிக் கேள்வி. என் கட்டளைக்கு அடிபணியப் போகிறாயா இல்லையா?

மனோ: மன்னிப்புக் கேட்க வேண்டும் மனோகரன். அதுவும் அரண்மனையில் அரை நொடியில். ஆனால் யாரிடம் கேட்க வேண்டும் தெரியுமா... கோமளவள்ளி கோமேதகச் சிலை, கூவும் குயில், குதிக்கும் மான் என்று உம்மால் புகழப் பெறும் இந்தக் கோணல் புத்திக் காரியின் கொள்ளிக் கண்களை, கொடிய நாக்கை என் கூர்வாளுக்கு இறையாகத் தந்து விட்டு எதிர்த்தால் உம்மையும் உமக்குத் துணையாக வந்தால் அந்தப் பட்டாளத்தையும் தூள் தூளாக்கிவிட்டு அந்தச் சூன்யக் காரியின் சூழ்ச்சியைத் தகர்த்து விட்டேன் சுடுகாட்டிற்கு அனுப்பி விட்டேன் என்று ஓடோடிச் சென்று என்

அன்னையிடம் மன்னிப்புக் கேட்க வேண்டும். நிறைவேற்றட்டுமா அந்த உத்தரவை?. தயார்தானா? ஏன் நடுங்க வேண்டும்? புருஷோத்தமர் போரிலே புலி. வாளெடுத்தால் வையம் கலங்கும். அவரா இப்படி பயப்படுகிறார்? பாவம்... வேல்களின் கூர்மையைப் பார்த்த விரல்கள் இன்று இந்த வஞ்சகியின் விரல்களை யல்லவா இரசித்துக் கொண்டிருக்கின்றன. பாசறையைப் பராமரித்த கண்கள் இந்தப் பாம்பாட்டத்தின் பாவத்திலல்லவா இன்று இலயித்துக் கிடக்கின்றன. கோட்டைக் கொத்தளங்களை நினைத்துக் கிடந்த நெஞ்சம் இந்தக் குட்டிச் சுவரின் நிழலிலல்லவா குளிர்ச்சி காண்கிறது. இதை நான் பேசவில்லை. ஊர் பேசுகிறது. உலகம் பேசுகிறது.

மன்னன்: ஆம், நீ வேசி மகனென்று.

மனோ: அம்மா...

மன்னன்: வேசி மகன்...கேட்பதற்குத் தித்திக்கிறதோ...

ஆயிரம் முறை சொல்வேன் நீ வேசி மகன். நீ வேசி மகன்.

மனோ: அம்மா...

இதோ அந்த வாயினைச் சுக்கு நூறாகக் கிழித் தெறிகிறேன்.

புருஷோத்தமாரே.... முரட்டுக் காளையின் உருட்டும் விழியிலே உலகத்தைக் காண்பவரே.... மானம் ஒன்றே மரபாகக் கொண்டு வாழ்ந்த மறவேந்தர் பரம்பரையிலே மாசாக வந்தவரே... மயிலுக்கும் மந்திக்கும் வித்தியாசம் தெரியாத மதியீலரே... என் தாய் அன்பின் பிறப்பிடம். அறநெறியின் இருப்பிடம். கருணை வடிவம். கற்பின் திருவுருவம். மாசற்ற மாணிக்கம். மாற்றுக் குறையாத தங்கம். அவர்களை அவதூறு கூறிய உன் அங்கங்களைப் பிளந்தெறிவேன். இந்தத் துரோகத்துக்கு உன்னைத் தூண்டிவிட்ட சூனியக்காரியின் உடலைத் துண்டாடுவேன். துணிவிருந்தால் உனது உடலிலே வலுவிருந்தால் எடுத்துக்கொள்ளும் உன் வாளை. தடுத்துக்கொள்ளும் உன் சாவை. தைரியமில்லா விட்டால்... தளுக்குக்காரியின் குலுக்குச் சிரிப்பிலே நீ

> கோழையாகியிருந்தால் ஓடி விடும் இந்த இடம் விட்டு. புறமுதுகு காட்டி ஓடும்.
>
> புறநானூற்றின் பெருமையைப் புதைக்க வந்த புழுதிக் காற்றே.... புறமுதுகு காட்டி ஓடும்..... கலிங்கத்துப் பரணியை மறைக்க வந்த காரிருளே ஓடிவிடும்..... கால்பிடரி பட ஓடும்... ஓடும்... ஓலமிட்டு ஓடும்... ஏன் அவமானமாக இருக்கிறதா?"

என்ற வகையில் சொற்கட்டமைவுகள் வளர்கின்றன.

முரண்பாடு என்பது சமூக வாழ்க்கையில் பொதுவான ஒன்று. அதனால், அது முன்வைக்கக் கூடியவை பெரும்பாலும் உணர்வோட்டத் தோடு உருப் பெறுகின்றனவாகவே இருக்கின்றன. வார்த்தைகளின் வழியான முரண்பாடுகள் இரண்டு தரப்பினரை இருவேறு தளங்களில் நிறுத்துவதாகவும், அடையாளப் படுத்துவதாகவும், கட்டமைப்பதாகவும் இருக்கின்றன. பொறாமை வயப்பட்டோ, கருத்து மாறுபட்டுச் சொல்லாடல்களாகவோ அன்றாட வாழ்க்கையில் இவை குறிப்பிட்ட பங்கையாற்றிச் சமூக முரண்பாடுகளை முன்வைப்பதற்கும், நிலை நிறுத்துவதற்கும் உரியவைகளாகின்றன. இலக்கியவாதிகள், வரலாற்றாசிரியர்கள், அரசியல் அறிவியலாளர்கள் தொடர்ச்சியாக சமூகத்தினோடும், தேசங்களினோடும் வன்மையாக முரண்படுபவர் களாகவே இருக்கின்றனர். உளவியலாளர்களும் கூட அக-உளவியல் (intra psychic) முரண்பாடுகளைப் பெரிதான அளவில் முன்னெடுத்துச் செல்பவர்களாகவே இருக்கின்றனர்.

கதையாடலும், முரண்பாடும் இருவகைப்பட்ட ஒழுகலாறுகளாக இருப்பதோடு முக்கியமான அளவில் இணைந்தும் வேறுபட்டும் இயங்கக் கூடியவைகளாக இருந்து வந்திருக்கின்றன. மேலும் சமூகவியலில் நுண் கதையாடல் நிலையிலிருந்து பெருங்கதையாடல் நிலையினை உருவாக்குபவைகளாக இருக்கின்றன. கதையாடல் பற்றிப் பேசும் இலக்கியவாதிகள் கட்டமைப்புக்களில் கவனத்தை வைத்து உள்ளடக்க நிலையில் அல்லது பிரதியின் பரிமாணத்தில் கதையாடல் நிலை எவ்வாறு அமைகிறது என்பதனைக் கூறுபவர்களாகவே இருக்கின்றனர். ஆனால் மொழியியலாளர்கள் கதையாடல் நிலையில் மொழியின் செயல்பாடு என்னவென்பதையும் கலாச்சாரம், மரபு, ஆளுமை போன்றவைகளுக்கு வலுச்சேர்க்கும் வகையில் கதையாடல் தன்னை மொழி வழியாக எவ்வாறு வெளிப்படுத்துகிறது என்பதை நோக்குபவர்களாகவும் இருக்கின்றனர்.

வழக்குரைத்தல் என்பதனைச் செவ்வியல் இலக்கிய வழிப்பட்டதாக இங்குக் காணமுற்பட்டாலும் அன்றாடச் செயல்பாட்டின் ஒரு கூறாகவே அது அமைந்திருக்கிறது என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

1. தவறாகக் கொல்லப்பட்ட கணவனுக்காகக் கண்ணகி வழக்குரைக்கின்றாள்.
2. தாய்க்கு இழைத்த அநீதிக்காக மனோகரன் வாதிடுகிறான்.
3. சகோதரனின் பிணத்தை அவமரியாதை செய்வதனால் ஆன்டிகனி வாதிடுகிறாள்.

சிலப்பதிகாரம், சோபோக்ளீஸின் ஆன்டிகனி இரண்டின் மொழி மையங்களையும் கலைஞர் தன் சொற்களின் வழியாகத் தொட முயலுகின்றார். செவ்வியல் பாணியிலேயே அரசவையில் வழக்குரைத்தல் என்பது கட்டமைக்கப்படுகின்றது. மேற்கூறிய வழக்குகளில் வாதி, பிரதிவாதிகள் இடம் பெறுவது இயல்பானதாகும். அவர்கள் நாடக மாந்தர்கள் அல்லர்; அன்றாட வாழ்க்கையில் உலவும் மனிதர்கள் எனபதனைப் பிரதியைத் தாண்டிக் கொண்டுவர முயற்சிப்பதன் வழியாகத்தான் பிரதிகள் தங்கள் செவ்வியல் தன்மையினையும் intertextual – தன்மையினையும் என்றென்றைக்கும் வாழும் நிலைப்பாட்டினையும் தக்க வைத்துக் கொள்வனவாக இருக்கின்றன.

வழக்குகள் முன்வைக்கப்படுகின்ற போது இருவிதமான, இரு தரப்பிலான வகுப்புகள் முன்வைக்கப்படுகின்றன. எதிர்பாராத விதமாக மூன்று பிரதிகளிலும் வழக்கு என்பது மன்னனுக்கும் மற்றொரு நபருக்குமானதாக அமைகின்றது. “தேரா மன்னா” என்று கண்ணகி கேட்பது மூன்று பிரதிகளுக்கும், எல்லாக் காலத்திலும் பொருந்தக் கூடிய சொல்லாக அமைந்து விடுவதனால் அது தொடர்ந்து வழி நடத்தி வரக்கூடிய வழக்குரைப்புத் தொடர்ச்சி என்பது ஈர்ப்புத் தன்மை உடையதாக இருக்கின்றது.

1) அரசு முன்வைக்கின்ற கருத்து, அதற்கு எதிரான நீதி மறைக்கப் பட்ட எதிர்த்தரப்புக் கருத்து முதலாவதாகவும் இருக்கின்றபோது வரலாற்று ரீதியாக அரசு தனிமனிதனுக்கு இழைக்கின்ற அநீதியாகவே பார்க்கப்பட வேண்டியதாகும்.

2) இரண்டாவதாக அதிகாரம் கட்டமைத்த, கட்டமைக்கின்ற கருத்தியல்கள் தவறானவை என்பதனைக் கருத வேண்டியுள்ளது.

3) அடுத்தடுத்துத் தவறான கருத்தியல்களை முன்வைப்பதன் வழியாகத் தவறான பரிமாணங்களை, பிரக்ஞைகளை உருவாக்குவதாக அரசு செயல்படுகின்றது என்பது மூன்றாவதாக அமைகின்றது.

இதனால் ஏற்கெனவே "பிரதிநிதித்துவம் பெறச் செய்யப்பட்ட ஒன்றினை எதிர்க்கின்ற செயலை" ஒட்டியதாகவே வழக்குரைப்பு அமைகின்றது. இதனால் நடப்பியலில் ஏற்பட்ட ஒரு சிக்கல் அது சார்ந்த கருத்தியல் முன்வைக்கக் கூடியது என்பது ஏற்கெனவே அரசால் முன் முடிவு செய்யப்பட்ட சட்டத்தை ஒட்டியதாகவே அமையக் கூடியதாகும்.

மானுடவியலாளர்கள் கருத்தியல் என்பதே முறைமை வழிப்பட்ட நியாயங்களைப் பொருண்மைகளுக்குட்படுத்துகின்ற கலாச்சார நடவடிக்கையாகும் என்கின்றனர். இதனை மார்க்சியவாதிகள் அதிகாரத்திற்கும் ஆளுமைக்குமானதாகக் காண்கின்றனர். யாரோ பிறப்பிக்கின்ற உத்தரவுகளை அதிகாரமாகச் சட்டமாகப் பெற்றுக் கொள்ளக்கூடிய கட்டாயத்திற்கு உட்பட்டவனே சாதாரணச் சமூக மனிதன். இதன் உப சேர்க்கைகளாக ஒருமைப்பாடு, உறவு, நல்லிணக்கம் போன்றவைகள் அமைகின்றன.

ஏற்கெனவே அரசால் நிர்மாணிக்கப்படுகின்ற கருத்தியலோடு முரண்படுகின்ற போது அதிகாரத்திற்கு எதிராக நிற்பவன் தள்ளப்படுவது மரணத்திற்குள்ளாகும்; அல்லது அவன் அழிவிற்குள்ளவனாகின்றான். கண்ணகியின் கற்பு அல்லது சீற்றம் மதுரையை அழித்தது என்பது கரைகாண முடியாக் கற்பனை. இந்தக் கற்பனை இளங்கோவடிகளால் எவ்வாறு சொற்களால் மெருகூட்டப் பெற்றதோ அதே போன்று கலைஞர் தன் சொற்களால் வழக்குரைப்பிற்கு மெருகூட்டுகின்றார்.

வழக்குரைப்பில் நீ நான் கூறியதை நம்பவில்லையெனில் இதோ சான்று என்று கூறுவது இயல்பாக இருக்கிறது.

கண்ணகி தன்னுடைய சான்றாகச் சிலம்பை எடுக்கின்றாள்.

மனோகரன் அமைச்சர்களை, குடிமக்களை எடுக்கின்றான்.

ஆன்டிகனி தன் குற்றத்தைத் தானே ஒத்துக் கொள்வதால் கறைபடிந்த தன் கைகளையும் அதனைப் பார்த்த காவலர்களையும் சான்றாகக் கூறுகின்றான்.

கலைஞர் "மாசறு பொன்னே ... வலம்புரி முத்தே" என்ற வர்ணனைச் சொற்களை எடுத்தாளுவதோடு பிரதிவாதங்களுக்குச் செவ்வியல் பிரதிகளை அப்படியே பின்பற்றியுள்ளார்.

மன்னவர்களின் முறைதிறம்பா நிலையினைக் கண்ணகி கூறுவதைப் போல் மனோகரனும் முறைதிறம்பாத் தமிழ் மன்னர்களின் பரம்பரையை விரிக்கின்றான். மூன்று பிரதிகளிலும் நாடகத் தன்மை மேலோங்கும் போது நாடக நிகழ்வு / நாடகச் செயல்பாடாகிப் போகிறது. இந்நிலையில் தான் மூன்று பிரதிகளும் அரசியலை முன்வைக்கின்றன. ஆனால் எது அரசியலாக இருந்து வருகிறதோ அதனை அரசியல் அல்ல என்பதனை இவை உறுதியாக நிலை நிறுத்துகின்றன.

மொழியியல் குறி என்பது ஒருங்கிணைவற்ற நிலைபேறில்லாத, தொடர்புகளுக்குட்பட்டதாக இருந்து கொண்டு எல்லையில்லாத் தொடர்புகளை ஒற்றுமையுடனும் வேற்றுமையுடனும் ஏற்படுத்தி மொழிக்குள் இணைவான இசைவுத் தன்மையைக் காண்பதாகும். இந்த நிலையில் ஒரு குறி இலக்கிய நிலையில் உண்மையானதாக இருக்கிறதா என்ற கேள்வியும் எழுந்துள்ளது. ஏனென்றால் பிரதிகளின் படைப்பாளர்கள், மொழிக்கட்டமைப்பினுள் உலவிக் கொண்டிருக்கும் சொற்களின் அடிப்படையில் மட்டும் விஷயங்களைத் தேர்வு செய்யவில்லை. கதைப்பின்னல், இலக்கிய வகைப்பாட்டு முறை, பாத்திர நோக்கு, படிமங்கள், கதையாடல் முறை, முந்தைய இலக்கிய மரபுவழிச் சொற்கள், வாக்கியங்கள் போன்றவற்றின் வழி நின்றும் தங்கள் படைப்புக்களைத் தருகின்றனர். அவ்வகையில் இலக்கிய மரபு என்பது ஓர் ஒத்திசைவுப் பொருண்மை முறை என்றால் படைப்பாளன் இரண்டு நிலைகளில் நின்று செயல்படக் கூடியவனாகின்றான். தன் இயல்பு நிலையில் பொதுவாக மொழியைக் கையாளக் கூடியதும் இலக்கிய நிலையில் மொழியைக் கையாளுவதுமாகப் படைப்பாளனின் செயல்பாடு இருக்கின்றது.

கலைஞரின் பிரதியில் உள்ள "மக்கள்" என்கின்ற சொல்லால் உடனடியாக நமக்கு ஆன்டிகனியில் சோபாக்ளீஸ் குறிப்பிடும் மக்களையும், கண்ணகி சிலப்பதிகாரத்தில் மதுரை மாநகர மக்களை விளிக்கக் கூவியதையும் நினைவூட்ட முடிகிறது. இதனால் நியாயத்தின் பக்கம் நிற்பவர்களின் குரல் என்பது பன்முகத் தன்மையிலான வரலாற்றியல் பார்வையையுடையதாகக் கலைஞரின் வழி வைக்கப்படு கின்றது.

1) வழக்குரைப்பின் விதத்தில்

வந்திருக்கிறாள் என்று சொல்வது

கண்ணகி — மனோகரன் — ஆன்டிகனி

2) நடந்த குற்றம் என்னவென்று சொல்வது

3) குற்றத்தை ஒப்புக் கொள்கிறாயா என்று கேட்பது

4) குற்றத்தை ஒப்புக் கொள்வது

5) அதற்கான தண்டனை.. (மரணம் தான் மூன்று பிரதிகளிலும் முடிவாக இருக்கின்றது)

தண்டிக்கப்படுபவன் மன்னனாகும் போது மொழி தன்னைச் சுருக்கிக் கொள்கிறது. தண்டிக்கப்படுபவன் மன்னனின் எதிராளியாகின்ற போது மொழியமைப்பு விரிவடைகின்றது. பிரதிகள் தர்க்க மொழியைக் கட்டமைத்துக் கொள்வதில் இயல்பாகவே முழுக்கவனம் செலுத்தி யுள்ளவைகளாகவே அமைந்திருக்கின்றன. தர்க்கத்தை வளர்த்துக் கொண்டு செல்கின்ற போது பாதிக்கப்பட்டவன் சமூகத்தைத் துணைக்கழைப்பது வழக்கமாக இருக்கின்றது. "நடப்பது தவறு" என்பதை எடுத்துக் கூறுகின்ற சமூகம் தர்க்கத்தில் இடைப்படுவதும் வழக்கமாக இருக்கிறது. "ஆன்டிகனி", "சிலப்பதிகாரம்" போன்ற பிரதிகளிலிருந்து பெற்ற இத்தகைய செவ்வியல் தன்மைகளையே கலைஞர் தன் "மனோகரா" என்கின்ற பிரதியில் செம்மையாக நீட்டிக்கச் செய்திருக்கிறார்.

நியாயத்திற்காக நிற்பவர்கள் பிரதிவாதி மன்னனாக இருந்தாலும் அவனுடைய நடுநிலையைக் கேள்வி கேட்பதில்தான் வாதத்தைத் தொடங்குகிறார்கள். "யாரையோ நீ மடக்கொடியோய்" என்று பாண்டிய மன்னன் கேட்பதும் கண்ணகி "தேரா மன்னா" என்று தொடங்கி முறைப்படி தன்னை அறிமுகப்படுத்துகிறாள். அது போல மனோகரன் "உன்னை அழைத்து வரச் சொன்னது எதற்கென்று தெரியுமா" என்று கேட்டவுடன் "தயவு செய்து திருத்திக் கொள்ளுங்கள், அழைத்துவரச் சொல்லவில்லை, இழுத்துவரச் சொன்னீர்கள்".

வாதத்தின் இப்படிப்பட்ட தொடக்கநிலைகள் வாதத்தை உத்வேகப் படுத்துவனவாகவும் வாதியையும் சரியான இடத்தில் நிறுத்தி அடையாளம் காட்டுவனவாகவும் அமைகின்றன.

சட்டம் என்கின்ற பெயரில் அதிகாரம் தனிமனித உணர்வுகளை அப்புறப்படுத்துவதைக் கி.மு. 5-ஆம் நூற்றாண்டு ஆசிரியரான சோபோக்ளீஸின் அதே நடையில் நின்று கலைஞர் தன்னை விளக்கிக் கொள்கிறார். குறிப்பாகப் பிரதிக்குள் வாதியின் குரல் ஒலிக்கின்ற போதே பிரதிவாதியின் குரலைக் கேட்கமுடிகின்ற தொனியினாலான சொல்லாடல்கள் வரவழைக்கப்பட்டிருக்கின்றன. அதனுள் சிறுபான்மை, பெரும்பான்மையோரின் கருத்துக்கள் உள்ளெடுக்கப்படுகின்றன. ஆன்டிகனி கூறும் போது "இங்கிருக்கும் மக்கள் அனைவருக்கும் பேசும் உரிமை இருந்தால் நான் சொன்னதைத்தான் சொல்வார்கள்" என்கிறான் மனோகரன். "தந்தையின் தனயனாகக் கேட்கவில்லை. இந்த நாட்டுப்

பிரஜைகளின் ஒருவனாகக் கேட்கிறேன்". "அரசவை" என்கின்ற களத்தில் சிறுபான்மைப் பக்கமாக வாதிகள் இருந்தாலும், "நியாயம்" என்கின்ற களத்தில் மக்களின் கருத்தும் இவர்களுடையதாக இருப்பதால் "பெரும்பான்மையின்" பக்கமாக இருக்கிறார்கள். அதிகாரம் என்பது சிறுபான்மையினருக்குச் சாதகமாகவும், பெரும்பான்மை யினருக்கு அநீதி இழைக்கக் கூடியதாகவும் இருக்கின்றது என்பதை வழக்குரைப்புச் சொல்லாடல்கள் உணர்த்துகின்றன.

இளங்கோவடிகள், சோபாக்ளீஸ் போன்றவர்களின் மொழி நடையில் அமைந்துள்ள "செவ்வியல் தன்மை" மொழி என்பது படைப்பாளனின் அல்லது தனிப்பட்ட மனிதனின் உணர்வு வெளிப்பாடு அல்லது ஸ்தூலமான மொழிக் கட்டமைப்பு முறைமை என்பதையும் கடந்து வரலாற்றுப் பூர்வமான வாழ்க்கை நிலை ஒன்றை மொழிவழியாக ஆழமாக உணர்த்தக் கூடியதாக எடுத்துச் சொல்லப்படுகின்றது.

மொழிக் கட்டமைப்பு தர்க்கத்தினூடாக, வடிவமைக்கப் பட்டிருந்தாலும் சோபாக்ளீஸின் மொழி கதைக்கருவை மேலுயர்த்தும் வகையில் மொழிக்கையாடலுக்குள்ளேயும் தர்க்கத்தினைக் கொண்டிருக் கின்றது. இத் தர்க்கம் இரண்டு பாத்திரங்களுக்குள் நடைபெற்றுக் கொள்ளும் கேள்விப் பதிலாக மட்டும் இல்லாமல் பாத்திரங்களின் மொழி வெளிப்பாடு சமூகம், நியாயம், சட்டம் போன்ற மதிப்பீடுகளைத் தர்க்கத்திற்கு எடுத்துச் செல்வதனால் இது பிரதியை உலகளாவிய தன்மைக்கு உயர்த்துகின்றது.

மொழியியலும் கவிதையியலும்

சிறப்பாகவும், வேறுபட்டும் உள்ள கருத்து நிலை சார்ந்ததான மொழி, கலையின் மற்ற கூறுகளோடு கொண்டுள்ள உறவு, அதாவது மொழியைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துகின்ற அல்லது மொழியின் குணங்களைக் கொண்ட பிற கூறுகளோடு கொண்டுள்ள தொடர்பு போன்றவற்றையே கவிதையியலின் மையப் பொருளாகவும் கொண்டு இருந்தது. இதனால்தான் இலக்கியப் படிப்பினைகளில் கவிதையியல் சிறந்த இடம் பெறுகின்றதென. ஜேகோப்சன் விவரித்தார். இக்கருத்து மொழியியலுக்குக் கவிதையியலோடு உள்ள உறவு என்ன என்ற கேள்வியை முன்வைக்க வேண்டிய பொறுப்பு மொழிக்கு உள்ளது என்பதை எடுத்துக் கூறுவதாக இருந்தது. மேலும் கவிதையியல் என்னும் கலைப்படைப்பில் ஒரு மொழிச் செய்தி என்ன இடத்தைப் பெறுகின்றது என்ற முதன்மையான கேள்வியை எழுப்புவதாகவும் இருந்தது.

ஓவியத்தில் கலைக் கட்டுமானம் பெறும் இடத்தை ஆராய்வது போல், கவிதையியல் சொற்கட்டுமானத்தில் உள்ள சிக்கல்களில்

கவனம் வைக்கக் கூடியது. மொழியியல் என்பது சொற்கட்டுமானம் பற்றிய உலகளாவிய அறிவியல் என்று கொள்ளும் போது கவிதையியல் என்பது மொழியியலின் ஒருங்கிணைவுப் பாகமாகக் கருத்தில் கொள்ளப்பட வேண்டியதாகும்.

கருத்துக்கள் எடுத்தியம்பப்படக் கூடிய விவாதங்கள் தீர்மான நிலைகளிலானதாக இருக்க வேண்டும். இதற்குக் கவிதையியலின் வழி வெளிப்படக் கூடிய பல பிரிவினைகள் அல்லது பகுப்புகள் சொற்கட்டுமானக் கலைக்குப் பொருந்தக் கூடியவையாக இல்லை. 'வெதரிங் ஹைட்ஸ்' என்ற படைப்பைத் திரைப்படத் தயாரிப்பாக இடம் மாற்றி வைத்துப்பார்க்கும் போது இன்னும் சிறப்பைப் பெறுகின்றது. இடைக்காலத்தில் தோன்றிய கதைகளைச் சுவரோவியங்களாக அல்லது சிறிய ஓவியச் சித்திரிப்புகளாக இடம் மாற்றிப் பார்ப்பது, சிலப்பதிகாரக் கதையை இசையிலாக்கி, பாலே நடனத்திலாக்கி அல்லது வரைகலை யிலாக்கிப் பார்ப்பதற்கான சாத்தியங்கள் அந்தப் படைப்புக்களிலேயே இருக்கின்றன. இன்பியலுக்கான மிகப்பெரிய விஷயத்தை ஒரு கருத்தாக்கத்தை இலியட் அல்லது ஒடிசியில் இனம் காணுவது, அந்தக் காவியங்களின் சொற்கட்டுமானக் கலை வடிவமைத்துத் தந்திருக்கின்ற பலவற்றின் ஏதோ ஒரு கூறில் இந்த இன்பியல் கூறு நிச்சயமாக எங்கோ இருந்து வெளிப்படுவதாகக் காணலாம் என்று ஜேக்கோப்சன் குறிப்பிடுகின்றார்.

அவர் கூறுகின்ற எடுத்துக்காட்டுக்களில் மொழிப்பரிமாணத்தின் வழியாகக் கவிதையியல் மற்றும் மொழியியலை அணுகுகின்ற முறைமைகள் விளக்கப்படுகின்றன. ப்ளேக்ஸ் வெளிப்படுத்திய 'டிவைன் காமெடி' என்ற வடிவம் அதன் வடிவத்தில் மட்டும் நின்று விடுகிறதா அல்லது இன்று பல அறிவார்த்த கருத்துக்களோடு வெளிப்பட்டுக் கொண்டிருக்கும் பல்வேறு கலை வடிவங்களுடன் ஒத்துப் பார்க்கப்படுகின்றதா என்ற கேள்விகளும் எழலாம். பரோக் ஓவியங்கள் படம்பிடித்துக்காட்டும் சிக்கல்கள் வரலாற்று வழி கட்டாய முறையில் வெளித்தள்ளப்படுகின்ற வரம்பு மீறிய நடையிலான ஒரு தனிப்பட்ட கலையின் வரைகோடுகளாக இருக்கலாம். சர்ரியலிச உருவகங்களைக் கையாளுகின்ற போது மாக்ஸ் எர்னஸ்டின் படங்கள் அல்லது லூயிபுனுவலின் "தி அன்டாலூசியன் டாக்" அல்லது "தி கோல்டன் ஏஜ்" போன்ற திரைப்படங்களைக் கடந்து செல்ல வேண்டியவர்களாகிறோம். சுருக்கமாகச் சொல்லப் போனால், கவிதையியலின் அம்சங்கள் மொழியின் அறிவார்த்த கட்டுமானத்தை மட்டும் வைத்துக் கொண்டு அதற்குள் மட்டும் உள்ளடங்கிச் செயல்படுவதல்ல. அது மொத்த குறிகள் சார்ந்த கொள்கையாக, குறியியலாகவே இடம் பெறுகின்றது. இந்தக் கருத்து, எழுத்து/மொழிசார் கலைக்கு மிகச்சரியாகப் பொருந்துவதாகும்.

அதே நேரத்தில், மொழிச் சார்புடைய அனைத்திற்கும் பொருந்துவதாகவும் இருக்கின்றது. குறிப்பாகப் பல பொருண்மைகளை வெளிப்படுத்தும் பல வித மொழிகள், பல முறைமைகளை வெளிப்படுத்தும் பல மொழிகள், பல குறிகள் வெளிப்படுத்தும் பல மொழிகள் போன்ற அனைத்திலும் இயல்பாக வெளிப்பட்டுக் கிடக்கும் நாட்டுப்புற அம்சம் சார்ந்த பொருளார்த்தங்களுக்கும் பொருந்துவதாகவே இருக்கும்.

ஜேக்கோப்சன் இலக்கியத்தின் மீதான சில சிறப்பு விவாதங்களைத் தன்வழியில் இடம்பெறச்செய்கின்றார். அதில் சொல்லுக்கும் பிரபஞ்சத்திற்குமான தொடர்பு சொற்கட்டுமானக் கலை சார்ந்தது மட்டுமல்ல, அது எல்லாவித விளக்க விவரணைகளையும் உள்ளடக்கியதாகும் என்பது குறிப்பிடத்தகுந்த கருத்தாக இருக்கின்றது. மொழியியல் விளக்க விவரணைகளுக்கிடையிலான உறவின் வழி வெளிப்படும் சிக்கல்களைப் பேசுகின்ற அறிவாராய்ச்சித் துறையாக மட்டும் இல்லாமல் "உலகளாவிய விவரணைகளுக்கிடையிலான விவாதங்களையும் வெளிப்படுத்தக் கூடியது" என்பதே மேற்கூறியதன் பொருளாகும். "உலகளாவிய விவரணை" என்பது – நாம் முன்மொழியக் கூடிய சொற் திறத்தின் வழி உலகம் என்பது விளக்கம் பெறுவதாக இருக்கும் என்பதாகும். மெய்ம்மை மதிப்பீடுகள், அதிவேகமான வீர்யத்தில் - தர்க்க வியலாளர்களின் கூற்றுக்களோடு – அதீதப்பட்டு நிற்கும் மொழியியல் பரிவர்த்தனைகளோடு – கவிதையியலின் மற்றும் அது சார்ந்த மொழியியலின் எல்லைகளைக் கூடக் கடந்து நிற்கின்றது" என்பது ஜேக்கோப்சனின் கருத்தாக இருக்கின்றது.

கவிதையியல் மொழியியலிலிருந்து வேறுபட்டுத் தனிப்பண்பினைக் கொண்டிருப்பதனை ஆய்ந்து தெளிய வேண்டிய தேவையிருக்கின்றது. ஏனென்றால் இந்தியச் சூழலில் குறிப்பாகத் தமிழ்ச் சூழலில் இவைபோன்ற துறைகள் மேலோட்டமாகப் பார்க்கப்பட்ட விளக்கங்களோடு மட்டுமே கடந்தேறிச் சென்றுள்ளன. பொதுவாகவே இரண்டு துறைகளுக்கும் உள்ள வேறுபாடு கட்டமைப்பிற்கும், சொற்கட்டுமானத்திற்கும் இடையிலான வேறுபாடாகத் தவறான முறையில் விளக்கம் பெற்று வந்திருக்கிறது. கவிதை மொழியின் இயல்பு நிலையிலிருந்து வேறுபட்டுச் செயற்கைத் தன்மையுடனான கட்டமைப்புடன் "கவிதை மொழி நடை" – என்ற ஒன்றைச் சிறப்புத் தன்மையென அறிவித்து வந்து கொண்டிருக்கின்றது. உண்மையில் பார்க்கப்போனால், சொற்கட்டுமானம் சார்ந்த அனைத்தும் குறிக்கோள்களை முன்னிட்டவையே. பல்வேறு நிலைகளில் பயன்படுத்தப்படுகின்ற சொற்சார்புத் தகவல் பரிமாற்றங்கள் அனைத்தின் இலக்குகளும் வேறு வேறாக இருந்தாலும் அவற்றின் ஒட்டு மொத்த இலக்கு முன்முடிவு செய்யப்பட்டதாகவே

இருக்கின்றது. மொழிக் கட்டுமானம் வெளியிலும், காலத்திலும் விரிந்து கிடக்கின்றது. அக் கட்டுமானத்திற்குள், குறிப்பிட்டும், தற்கால நிலையில் இறுகிக் கிடக்கின்ற இலக்கிய வகைமைகளுக்கும் இடையிலாகத் தொடுக்கப்படுகின்ற வினாக்கள் ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புடையவை களாகின்றன.

ஒதுக்கப்பட்ட அல்லது மறக்கடிக்கப்பட்ட கவிஞர்களைத் தோண்டி எடுக்கின்ற போது ஏற்கெனவே கட்டமைக்கப்பட்ட கட்டமைப்புக்கள் ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புகளற்று மற்றொரு நீட்சியைக் காட்டுவதாக இருக்கின்றன. குறிப்பாக, கவிதையை இயற்றியவரின் மறைவுக்குப் பின் கண்டு பிடிக்கப்பட்டு அச்சிலேற்றப்பட்டவைகள் புதிய தளங்களில் இயங்குகின்றன.

இதற்கு எடுத்துக்காட்டாக 1870 – களில் ஜெரால்டு மான்லி ஹோப்கிண்ஸின் நெறிப்படுத்தப்பட்ட கவிதைகள் சர்ரியலிஸ்ட் கவிஞர்களிலேயே மெல்லிய நகர்வுத் தன்மையுடன் புகழையும் வெற்றியையும் கையகப்படுத்திய கவிதைகளாக இருப்பதாக ஜேக்கோப்சன் குறிப்பிடுகின்றார். அதுபோலவே அவர் போலிஸ் நவீனக் கவிதைத் தொகுப்பு வரிசைகளுக்குள் அனுமதிக்கப்படாதிருந்த சைபீரியன் நார்விட்டின் கவிதைகள் பதித்துச் சென்றிருக்கின்ற தாக்கங்களைக் கூறுகின்றார். இக்கவிதைகள் மொழித் தரத்தை நிரூபித்துச் சென்றவைகளாக வரலாற்றில் சம கால ஓட்டமாக இயங்கியிருந்தாலும், முகங்கவிந்த நிலையில் காலங்கடந்த வகைப்பாடுகளாகவும், என்றோ உணர்ந்து மறக்கப்பட்டவைகளாகவும் இருக்கின்றன. செக்கோஸ்லோவின் இலக்கியங்களில் 19-ஆம் நூற்றாண்டுகளின் தொடக்கத்திலுள்ளவை 16 – ஆம் நூற்றாண்டுக்குக் கொண்டு செல்லப்பட்டு நினைவுகூரக் கூடிய தன்மையிலானதாகவும் மட்டுமே காண முடிகின்றது என்பது கருத்தாக வைக்கப்பட்டது.

பல நேரங்களில் இலக்கிய மாணவர்கள் பொருண்மை நிலையிலுள்ளவற்றிற்கான உள்ளார்ந்த அர்த்தங்களை விளக்க முனைகின்ற போது சொல்லாய்வு சார்ந்து “திறனாய்வு” என்பதுடன் இணைத்து “இலக்கிய ஆராய்ச்சி” என்கின்ற தொடர்பில் செய்திகளைக் காணவும் விளக்கவும் செய்கின்றனர். “இலக்கியத் திறனாய்வாளர்” என்பது ஓர் அடையாளப் பெயர். ஓர் இலக்கியக் கண்டுபிடிப்பாளர் என்கின்ற நிலையில் நின்று “இலக்கண வயப்பட்ட திறனாய்வாளராகப்” பிழைகளைக் காண்கின்ற நிலையும் ஒரு திறனாய்வாளருக்குப் பொருந்தும். சொல் தொடர் நிலையிலும், உருபன் நிலையிலுமான ஆய்வு படிம ரீதியான இலக்கணத்திலிருந்து பிரித்தறியக் கூடியதல்ல. ஒரு படைப்பாக்கத்தின் மேல் திறனாய்வாளன் நல்லதெனத்

தேர்ந்தெடுத்து வைக்கின்ற அவனுடைய சொந்தக் கருத்துக்கள் ஒரு சொற்கட்டுமானக் கலையின் மேலான பொருளார்ந்த ஆய்வு சார் பதிலியாகவும் செயல்படுகின்றன. ஆனால் பயன்பாட்டு மொழி யியலுக்கும், மொழியியலுக்கும் உள்ள தொடர்பை முன்வைக்க முடிவது போல், அல்லது உச்சரிப்பு இயலுக்கும், ஒலியியலுக்கும் உள்ள தொடர்பை முன்வைக்க முடிவது போல், இலக்கிய உலகிற்கும், திறனாய்வு உலகிற்குமான தொடர்பை ஏன் தெளிவாக முன் வைக்க முடிவதில்லை என்ற கேள்விகள் தொடர்ந்து கொண்டே இருக்கின்றன.

இலக்கிய ஆய்வு கவிதையியலை முன்னிட்டு இரண்டு கருத்தாக்கங்களை மேலோங்கி நிற்கச் செய்கின்றது. ஒரே காலத்தில் ஒருங்கு நிகழ்கின்றவைகள், இரண்டு காலங்களில் நிகழ்கின்றவைகள் என அவற்றை இனம் காண்கின்றது. ஒரே காலத்தில் நடக்கின்ற நிகழ்வு விளக்கத்தில் இடம்பெறும்போது இலக்கியத் தயாரிப்பிற்கான விளக்கமாக எல்லா வேளைகளிலும் ஒரே விளக்கம் பெறக் கூடியதாக இருக்காது. ஆனால் இலக்கிய மரபில் தொடர்ந்து எழுப்பப்படுகின்ற கேள்விகளுக்குத் தன்னுடைய தொடர்ந்த பதிலைத் தந்து கொண்டிருப்பதாக இருந்துகொண்டிருக்கும். எடுத்துக்காட்டாக, ஷேக்ஸ்பியர் ஒருபுறமும் டோன், மார்வெல், கீட்ஸ் மற்றும் எமலி டிக்கன்ஸன் போன்ற இன்றைய பரிசோதனை முயற்சிகளை முன்வைத்த கவிஞர்கள் ஒருபுறமும் நிலைநிற்கின்ற போது ஜேம்ஸ் தாம்சன், லாஸ்க் ∴பெல்லோ போன்றவர்கள் எடுத்தாளும் திறனுடைய கலைத் திறனுக்குரியவர்களின் பட்டியலுக்குள் வராமல் போகின்றார்கள்.

செவ்வியல் இலக்கியமென்கின்ற ஒன்றைத் தேர்வு செய்து மறுவிளக்கத்திற்குட்படுத்துவது என்பது ஒரு கலை ஒழுங்கமைவிற்கு உட்பட்ட இலக்கியத்தின் உயர்தரமான பொருண்மை வெளிப்பாட்டு நிலைக்குள் சிக்கலான ஒன்றாகவே இருக்கின்றது. ஒழுங்கமைவிலான கவிதையியல், ஒழுங்கமைவிலான மொழியியலைப் போன்று நிலையமைதியில் அதிகமான குழப்பங்களைக் கொண்டிருப்பதில்லை. மொழிசார்ந்த எந்த நவீன அரங்கமானாலும் அப்போதைக்கப்போதான வீர்யத்தின் பரிசீலனைக்குட்படுத்தப்படுகிறது. அதன் மாற்றங்களை முன்வைத்தே கவிதையியலிலும், மொழியியலிலும் உள்ள வரலாற்று அணுகுமுறைகளும் மாற்றங்களை முன்னிட்டதாக மட்டுமல்லாமல் அதன் தொடர் இயக்கத்தையும், நிலையமைதிக் கூறுகளையும் நிலைநிறுத்துகின்றன.

விரிவான வரலாற்றுத் தன்மையுடனான கவிதையியல் அல்லது மொழி வரலாறு என்பதன் மேற்கட்டுமானம் ஒரு காலத்தின் ஒழுங்கமைவு விளக்கங்களுக்கு மேலாகவே கட்டமைக்கப்படுவதாக ஜேக்கோப்சன்

குறிப்பிடுகின்றார். கவிதையியலை மொழியியலிலிருந்து தனியாகப் பிரித்தெடுத்து அப்புறப்படுத்திச் செயலுக்குட்படுத்துவது என்பது மொழியியலை விதிமுறைக்கு மாறாகக் கட்டுப்பாட்டிற்குள் கொண்டுவருகின்ற முயற்சியாகும். எடுத்துக்காட்டாகச் சில வாக்கியங்களைச் சில மொழியியலாளர்கள் மிக உயர்வான பாகுபாட்டுக் கட்டமைப்புக்குள்ளானதாகவே காண்கின்றனர்.

இதனுள் மொழியியலுக்கான சாதக நிலை என்பது இலக்கண வரையறைகளை மட்டுமே கொண்டதாகின்றது. அல்லது பொருள் குறிநிலையிலான வகைப்பாடுகள் கட்டுப்பாடற்ற சொல்லாடல்களுடன் ஒன்றுக்கொன்று தொடர்பின்றி அமைகின்றன. வாயேஜலின் கட்டமைப்பு மொழியியலின் இரண்டு முக்கியமான கருதுகோள்களைக் குறிப்பிடுகின்றார்.

1. “ஒற்றைக் கல்லால் ஆன நிலை அல்லது
2. வேறுபாடுகளுடன், எங்கும் ஒரு சீராகக் கெட்டிமையாயுள்ள நிலையைத் தகர்த்த நிலை”[5]

முதலாவதாகக் கூறப்பட்டுள்ளது மொழியின் ஒற்றைத் தன்மையிலான கருதுகோளை முன்னிட்டதாகவும். ஒரு மொழிக் குள்ளாகவே அது பல்வேறு கிளைத்தொகுதிகளைச் சார்ந்து இயங்குகின்ற தன்மையை முன்னிட்டதாகவும் இருக்கின்றது என்கிறார். பேச்சுக்களின் கூட்டமைவுகளுக்கானதாக, எந்தப் பேச்சாளனுக்கும் மொழியின் ஒருங்கமைவு ஒன்று முன்னளிக்கப்படும். ஆனால், அதற்குள்ளான அர்த்தப்பாடுகள் ஒன்றோடு ஒன்று கொண்டுள்ள தொடர்பை முன்னிட்ட சங்கேதக் குறிகளோடு இணைந்தே அவை வெளிப்படும். மட்டுமல்லாமல், ஒவ்வொரு மொழியும் பல்வேறு மொழிகளுடன் உடன்பட்டுள்ள நிலைப்பாட்டில் தங்களை வெளிப்படுத்திக் கொண்டே வளர்ந்தாலும் - ஒவ்வொரு மொழியும் வெவ்வேறுபட்ட நிலையில் அதனதன் தனித்தன்மைகளை உணர்த்திக் கொண்டு தான் வெளிப்படுகின்றன.

சப்பையர் என்கின்ற அறிஞர் குறிப்பிட்டுள்ளபடி “கருத்துருக்களின் ஆளுமை மொழியில் மேலோங்கி நிற்பதை” வெளிப்படையாக நாம் ஒத்துக் கொள்ள வேண்டும். ஆனால் இந்த ஆளுமை நிலைதான் மொழி என்பதில்லை. அத்தகைய மொழி இரண்டாம் கூற்று நிலைக்கு உட்படுத்தப்படுகின்ற ஒன்றாக இருக்காது. மனக்கிளர்ச்சியைத் தூண்டும் செயல் நோக்க முடைய பேச்சு, சாஸ்திரங்களின் நம்பிக்கைக்குட்பட்ட “தீர்மானிக்கப்பட்ட எண்கள்

5. Graham Allen, Intertextuality, p. 71.

நிறுவுகின்ற வகைப்பாடுகளுக்குள்" மட்டுமே விளக்கம் பெறுவதாக இருக்க முடியாது. இதனால் தீர்மானமில்லாத, அடிக்கடி மாறுகின்ற, மாறுபாட்டுத் தன்மையுடனான உணர்வுக் கோட்பாடுகளாகவே மொழிக்கூறுகள் நமக்கு நினைவூட்டப்படுகின்றன.

மொழி என்பது தனக்கான எல்லா வகையான செயல்பாடு களையும் கண்டுபிடிப்பதாக இருக்க வேண்டுமென்பது ஜேக்கோப்சனின் கருத்தாகும். கவிதையியலின் செயல்பாடுகளை விளக்கத்திற்கு உட்படுத்துவதற்கு முன்பாக மொழியின் இதரப்பிற செயல்பாடுகளை விளக்கத்திற்கு உட்படுத்த வேண்டும் என்று அவர் கூறுகின்றார். இச்செயல்பாடுகளின் வெளி எல்லைகள் சொற்கட்டமைவுகளுக்குட்பட்ட தகவல் பரிமாற்றச் செயல்பாட்டின் கீழ்வரும் பேச்சுக் கூறினுடைய சுருக்கமான புள்ளி விவரங்களை வேண்டி நிற்கின்றன. அனுப்புநர் ஒரு செய்தியைப் பெறுநருக்கு அனுப்பி வைக்கிறார். அவருக்குச் செய்தியை அனுப்புவதற்கான ஒரு சூழல் அவசியப்படுகிறது. அது செய்தியோடு தொடர்புடையதாகின்றது.

இந்தத் தொடர்பு செய்தியைப் பெறுபவருக்கு உகந்ததாக, சரியான சொற்கட்டமைப்பிலோ அல்லது கட்டமைப்பு வடிவிலோ இருக்கலாம். அதாவது முழுவதும் சங்கேதக்குறிகளோடு அல்லது பகுதிப் பகுதியான சங்கேதங்களோடு அல்லது அனுப்புநருக்கும் பெறுநருக்கும் மட்டுமே புரியக் கூடிய சங்கேதங்களோடு இடம்பெறலாம். முடிவாக ஒரு சொற் கூறு நிலையிலான தொடர்பாக அனுப்புநருக்கும், பெறுநருக்கும் இடையிலான உளவியல் நிலை இருக்கின்றது. இருவரும் தகவல் பரிமாற்றம் என்பதனுள் நுழைந்து அங்கே மையமிடுகின்றனர். இந்த ஆக்கக் கூறுகள் அனைத்தும் அந்நியப்படுத்தப்படாத ஈடுபாட்டுடன் சொற்கட்டுமானத் தகவல் பரிமாற்றத்தில் கீழ்க்கண்டவாறு இடம்பெறுகின்றன.

சூழல்

செய்தி

தொடர்பு

சங்கேதம்

பெறுநர்

அனுப்புநர்

இந்த ஆக்கக் கூறுகள் மொழியின் வெவ்வேறு நிலையிலான செயல்பாடுகளை நிர்ணயிப்பனவாக இருக்கின்றன. மொழியின் ஆறு

ஆக்கக் கூறுகள் தெளிவாக விளக்கப்பட்டாலும் மொழியின் சொற்கட்டுமானத்திற்குட்பட்ட செய்தி என்ற ஒன்றை மட்டுமே அவை நிறைவு செய்கின்றன என்பதே உண்மையாகும். கூறுகளின் வேறுபட்ட தன்மைகள் இந்த ஆக்கக் கூறுகளின் ஏதாவது ஒன்றின் செயல்பாட்டில் மட்டும் நிலைபெற்று நின்று விடுவதில்லை. மாறாக, செயல்பாட்டின் பல்வேறு படிநிலைகளுக்குள்ளே அவை இடம்பெறுவனவாக இருக்கின்றன. ஒரு சொற்கட்டுமானக் கட்டமைப்புக்குட்பட்ட செய்தி முதலில் அதனுடைய முன் கூட்டிய நிலையைச் சார்ந்ததாகவே இருக்கின்றது. ஆனால் ஒரு தொகைமைக் கூறை உள்ளிட்ட சூழலைச் சுற்றியுள்ள ஒரு தொடர்பிணைவு நிலை – சுருக்கமாகச் சொல்லப் போனால் குறிப்பீட்டு நிலை, அதாவது பொருள் குறியீட்டு, அறிவார்த்த குறியீட்டு நிலைச் செயல்பாடுகள் பல்வேறு செய்திகளை நோக்கி நீண்டு செல்வதாக, தன்னுடைய துணைப் பொருள்களாக இன்னும் பலவற்றை, (செய்திகளாகக், கூறுகளாக) உண்டாக்கிக் கொண்டே செல்லக் கூடியது என்பதைக் கருத்தில் கொள்ள வேண்டியிருக்கின்றது.

ஒரு செயலின் 'உணர்வு நிலை' அல்லது 'வெளிப்பாட்டு நிலை' என்பது செய்தியை அனுப்புகின்ற பேச்சாளன் எதைப்பற்றியதான பேச்சாக அல்லது எந்தத் திசையை நோக்கியதாகப் பேச்சைச் செலுத்துகிறான் என்பதை மையமிட்டதாகும். அது ஒருவிதமான உணர்வு அழுத்தத்தை உண்டாக்குவதாக (அது உண்மையானதாக அல்லது பொய்யானதாகக் கூட இருக்கலாம்) இருக்கின்றது. உணர்வழுத்த நிலைக்கிடையிலானதாகவே மொழிவெளிப்பாடு அமைகின்றது. குறிப்பிடப்படுகின்ற மொழியிலிருந்து அதாவது ஒலி நிலையிலும், சொற்கட்டுமான நிலையிலும் குறிப்பிடுகின்ற பொருள், வெளிப்பாடுகளில் வேறுபட்டு நிற்கின்றது.

கூற்று நிலைகளின் ஒலிநிலை, இலக்கண நிலை, சொல் நிலை போன்ற எல்லாப்படிநிலைகளையும் உட்கொண்டு வெளிப்படுவதாகவும் அமைகின்றது. தகவல் பரிமாற்ற ஆக்கக் கூறுகளை உள்ளிட்டு மொழியைப் பகுப்பாய்வுக்கு உட்படுத்தினால் அறிவார்த்த நிலை குறிப்பீட்டு நிலைக்குள் மட்டும் மொழியை நிறுத்திப் பார்க்க முடியாது என்பதையும் உணரலாம். ஒரு மனிதன் தன்னுடைய கோபத்தை அல்லது கேளிக்கை உணர்வை வெளிப்படுத்தப் பல்வேறு உணர்வு நிலைக் கூறுகளை உள்ளிறுத்திய காட்சிப்படுத்தலின் மூலமாக அதனை வெளிக்காட்டுகின்றான். அப்போது இடம்பெறும் சொற்கட்டுமான நிலை குறியீட்டு நிலையில்லாத, உணர்வூட்ட நிலையிலானதாகத் திராட்சைக் கொத்தை உண்ணுவது போன்றதாகவே இருக்க முடியும். ஒலிக் கூறுகளின் நீட்டிப்பு நிலை சம்பிரதாய நிலைகளுக்குட்பட்ட, சங்கேத நிலையிலான மொழியியல் கூறுகள் மெலித்தல் நீட்டல் கூறுகளுக்குட்

பட்ட வேறுபாடுகளையும் உள்ளடக்கிய வையாகும். செஹ் மொழியில் vi என்பது மெலிந்து ஒலிக்கும் போது 'நீ' என்றும் vi என்று நீட்டி ஒலிக்கும் போது 'தெரியும்' என்பதை அர்த்தப்படுத்தவதாக இருந்தாலும், முதலில் உள்ளது ஒலியன் நிலையிலும், இரண்டாவதாக உள்ளது உணர்வு நிலையிலுமானதாக வெளிப்படும். ஒலியன் நிலையிலானதாக ஆங்கிலத்தில் உள்ள (i) என்பதற்கும் i என்பதற்கும் வேறுபாடு இல்லாமல் ஒரே ஒலியனாகவே காட்சியளிக்கின்றது. ஆனால், உணர்வுக் கூறு நிலையிலான கூறுகளோடு பார்க்கும் பொழுது வேறுபடாத நிலைக்கும் வேறுபடுகின்ற நிலைக்குமான உறவு நிலையைக் காட்டுகிறது. மேலும், அதனுடைய நீட்டல், மெலித்தல் உணர்வு வெளிப்பாட்டு நிலையினால் வேறுபட்ட ஒலியனாகத் தோற்றமளிக்கின்றது என்பது உண்மை. சப்பையர் கூறுகின்ற போது, "உணர்வு வெளிப்பாட்டு நிலை வேறுபாடு மொழியிலல்லாத கூறாக, "செய்திக்காக அல்லாமல் செய்தியின் உணர்வு நிலைப்பாட்டை உயர்த்துகின்ற நோக்குடையது என்றும், தகவல் பரிமாற்ற அளவையை முன்னிட்டுக் கூடுவதாகவும், குறைவதாகவும் இருக்கின்றதாகக் கூறுகின்றாா".[6]

மாஸ்கோ அரங்கின் முன்னாள் நடிகரான ஸ்டானிஸ்லாவ்ஸ்க்கி தன்னுடைய ஒலிப் பிரயோகத்தில் மிகச் சிறந்த நாடக இயக்குநருக்குக் கீழ்ப்பணிபுரிந்த போது "This Evening" என்ற ஒரே ஒரு சொல்லை அதன் ஏற்ற இறக்க அழுத்தத்தில் நாற்பது, வெவ்வேறு அர்த்தங்களைக் கொடுக்கும்படிப் பிரயோகிக்கப் பணிக்கப்பட்டதாகக் கூறுகின்றார். நாற்பது வெவ்வேறு உணர்வு வெளிப்பாட்டுச் சூழல்களைப் பட்டியலிட்டுக் கொண்டு, அதற்கேற்ப "This Evening" என்ற சொல்லைப் பிரயோகிக்கும்படி சொன்னபோது அவருடைய பார்வையாளர்கள் ஒலிப் பிரயோகத்தில் அவர் உண்டாக்கிய மாற்றங்களையும், ஏற்ற இறக்கங் களையும் புரிந்து கொள்ளக்கூடிய வகையில் உணர்த்தியிருக்கிறார். உருஷ்ய நவீன ஆய்வு அணுகு முறையின் வேண்டுகோளுக்கிணங்க ராக்பெல்லர் பவுன்டேஷனின் நடிகன் ஸ்டானிஸ்லாவ்ஸ்க்கி அறிமுகப்படுத்திய இந்தப் பரிசோதனையை மீண்டும் செய்திருக்கிறார். ஐம்பது சூழல்களைக் கட்டமைத்துக் கொண்டு ஒரே சொல்லை 50 வகையான ஒலிப்பிரயோகங்களாக்கி ஒலி நாடாவில் பதிவு செய்து வழங்கியிருக்கிறார். பெரும்பாலான செய்திகள் மாஸ்கோ வாசகர்களுக்கு எளிதில் உணரப்படக் கூடியதாகவே இருந்திருக்கின்றன.

பெறுநரை மையமிட்டு எழுப்பப்படுகின்ற செய்தி, அதாவது பொருண்மை நிலைச் செயல்பாடு – துல்லியமான இலக்கண வெளிப்பாட்டு நிலையை அதன் ஒலியழுத்த நிலை மற்றும் உணர்வழுத்த

---

6. Michael Holiquest, Dialogism, p. 34.

நிலையில் சொற்கட்டுமானம், உருபனமைப்பு முறை மற்றும் ஒலியன்களின் அமைப்பு நிலைகளில் ஒன்றிலிருந்து ஒன்று வேறுபட்ட நிலையில் சொல் வகைமைகளாக இடம்பெறுகின்றன. கட்டளை வாக்கியங்கள், முக்கியமாக அறிவிப்பு வாக்கியங்களிலிருந்து வேறுபடுகின்றன. உண்மையான துல்லியமான பரிசோதனை முயற்சிகளுக்கு இவற்றை உட்படுத்த இயலாதென்று முடிவு செய்யப்படு கின்றது. ஒதீலின் நாடகமான "The Fountain" இல் Nano சொல்கின்ற போது கட்டளையிடும் தோரணையில் உள்ள "Drink" என்று சொல்கின்ற சொல் கேட்கின்ற கேள்வியாக அதாவது உண்மையா, பொய்யா? (நீ குடித்தது) ஒருவன் குடித்து முடித்து விட்டதாக, 'ஒருவன் குடிப்பதாக', 'ஒருவன் குடிக்கக் கூடியதாக' என்ற பல அர்த்தங்களைக் கொடுக்கக் கூடியது. கட்டளை வாக்கியத்தின் வேறுபடுத்திக் காட்டும் தனிப்பண்பினால், அறிவிப்பு வாக்கியங்கள் வினா வாக்கியங்களாகவும் மாறக்கூடும். யாராவது குடித்தார்களா? யாராவது குடிப்பார்களா? யாராவது குடிக்கக் கூடுமா? என்றெல்லாம் மாறக்கூடும்.

புஹ்லர் மொழியின் மரபார்ந்த நிலையைக் கீழ்க்கண்ட மூன்று நிலைகளில் விளக்கம் பெறச் செய்கிறார்.

1. உணர்வு வெளிப்பாட்டு நிலை
2. பொருண்மை நிலை
3. கூற்று நிலை

இந்த மூன்று நிலைகளின் மாதிரி வடிவங்களாக,

முதல் நிலை நபராக (தன்மை நிலையாக) அனுப்புநர்.

இரண்டாம் நிலை நபராக (முன்னிலையாக)ப் பெறுநர்.

மூன்றாம் நிலை நபராக (படர்க்கை) யாரோ ஒருவர் அல்லது பேசப்பட்ட ஏதோ ஒன்று அமையலாம்.

பின் நவீனத்துவம் - ஒரு சொல்லாடல்

பின் நவீனத்துவம் என்கின்ற சொல் 50 ஆண்டுகளுக்கு முன்னரே ஜான் வாட்கின்ஸ் சாப் மேன், குடோல் ஃப்பான்விட்ஸ் போன்றவர்களால் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டது என்றாலும் பின்நவீனத்துவத்தின் அங்கீகரிக்கப்பட்ட பிறப்பு 1966- இல் தான் நிகழ்ந்தது.

இசங்களில் முதன்மையாகக் கருதப்படுவது "போஸ்ட் மாடர்னிசம்" என்ற பின்நவீனத்துவம் தான். மற்ற எல்லா இனங்களுக்கும் வரையறை உண்டு. ஆனால் பின் நவீனத்துவத்திற்குக் குறிப்பிட்ட வரையறை கிடையாது. இதனால்தான் யார் வேண்டுமானாலும் "இது தான் பின் நவீனத்துவம்" என்று எதை வேண்டுமானாலும் கூறிக் கொள்வதற்கு ஏதுவாக இருக்கிறது.

பின் நவீனத்துவம் என்பது,

1. நவீனத்துவத்தின் தொடர்ச்சி
2. நவீனத்துவத்தின் நிராகரிப்பு
3. நவீனத்துவத்தின் நீட்சி
4. நவீனத்துவத்தின் பின்நிகழ்வு
5. நவீனத்துவத்தின் மறுபிறப்பு
6. நவீனத்துவத்தின் அடுத்த கட்டம்
7. நவீனத்துவத்தின் இறப்பு

மேற்சொன்னவற்றில் அனைத்தையும் சரியென்றோ, தவறென்றோ வரையறுத்துக் கூற இயலாது. தொன்மையிலிருந்து மரபு தன்னை வளர்த்துக் கொண்டது போல் மரபிலிருந்து நவீனத்துவம் தன்னை விடுவித்துக் கொண்டது. அதனால் இயல்பாகவே நவீனத்துவத்திலிருந்து பின் நவீனத்துவம் தன்னைத் துண்டித்துக் கொண்டிருக்கிறது.

சமூக – வாழ்வில் ஏற்பட்டுள்ள மாற்றங்களைக் கணக்கில் கொண்டு பின் - நவீனச் சூழலை மேற்கத்தியர் பின் தொழில் மையச் சமூகம் என்கின்றனர். மாறிக் கொண்டிருக்கிற சமூகச் சூழல் தோற்றுவிக்கிற சிந்தனை மாற்றங்களில் ஆய்வை மேற்கொள்ளும் புதிய சூழலே பின் - நவீனச் சூழலாக உள்வாங்கப்படுகின்றது. அதனையே அரசியல் அடிப்படைகளை மையமிட்ட புதுச் சூழலாகக் காணும் போது

பின் - முதலாளியச் சமூகம் என்கின்றனர். அனுபவ வெளிப்பாட்டு முறைகளைப் பாதிக்கும் அளவு பெருகிக் கொண்டிருக்கும் தகவல் தொடர்பியல் மாறுதல்களைக் குவிக்கிற புதிய உலகின் சூழலை "நனவற்ற யதார்த்தம்" என்ற பெயரில் குறிப்பிடுகின்றனர். ஒட்டுமொத்தமாக மனிதச் சிந்தனையில் தோன்றிய மாறுதலாகவே பின் நவீனச் சூழல் கருத்தில் கொள்ளப்படுகின்றது.

பின்நவீனத்துவ உலகை நடைமுறைப்படுத்தியதில் பெரும்பங்கு மின்னியல் தொழில் நுட்பத்திற்கும் அதன் வழி நிகழும் தகவல் தொடர்பு முறைகளுக்கும் இருக்கின்றது. மின்னியல் தொழில் நுட்பக் கண்டுபிடிப்புகளான தொலைக்காட்சி, ஒலிநாடாப் பாடப்பதிவு, கணினி, வானொலி போன்றவற்றின் வரவு பழைய அறிவுக் கைமாற்ற முறைகளை மாறுதல்களுக்குள்ளாக்கின. இந்நிலையில் தான் தகவல் தொடர்பே 'பின் - நவீன உலகின் முதலீடு' என்று கூறப்படுகிறது. மின்னியல் தொழில் நுட்ப வளர்ச்சி மனித வரலாற்றிலும், சிந்தனை வெளிப்பாட்டு முறையிலும் மிகப்பெரிய மாறுதல்களை உண்டாக்கியது.

பின் - நவீன உலகின் போக்கு ஆழ்ந்த தத்துவச் சிந்தனைகளுக்கும், திட்டமிட்ட தீர்வுகளுக்கும் இடமளிப்பதில்லை. வாழ்க்கையை வாழ்வதைத் தவிர வேறு எதற்கும் இடமளிப்பதில்லை. தனது அறிவு மொழிவயமானது. மொழி தருக்கங்களுக்குக் கட்டுப்பட்டது என்பதை அறிந்து பின்னர் அறிவைச் சேகரிப்பதிலோ ஆழ்ந்து யோசிப்பதிலோ பொருள் இல்லையென்று காண்கிறது. கைவசமுள்ள மொழி மற்றும் பிற கருவிகளின் மூலம் மகிழ்ச்சியை அடைவதே வாழ்க்கையின் சரியான பாதையாக இருக்க முடியுமென்பதை பின் - நவீன உலகம் அறிவிக்கின்றது. எனவே தான் "பின் நவீனத்துவத்தைப் புரிந்து கொள்ள ஏற்ற வழி மகிழ்ச்சியைப் பற்றிச் சிந்தனை செய்வதாகும்"[7] என்று ராபர்ட் பி.ரே கூறுகிறார்.

பின் நவீனச் சூழல் அறிவுக்கும், காரணத்திற்கும் அப்பாற்பட்டதாக வாழ்வைக் காண்கிறது. ஆகவே தீவிர அறிவெதிர்ப்பு இயக்கமாகவும் தன்னை அறிவித்துக் கொண்டுள்ளது. நவீனத்துவம் நிறுவிய அறிவியக்கப் போக்குகளைப் பின்நவீனத்துவம் முற்றிலுமாகக் கண்டிக்கிறது. தீவிரமான அறிவியக்கச் செயல்பாடுகளின் விளைவே இன்று வாழ்வில் ஏற்பட்டுள்ள மகிழ்ச்சியின்மையும், சீரழிவும், சிக்கலும் எனப் பின்நவீனத்துவம் மதிப்பிடுகின்றது. அந்தச் சிக்கல்களுக்குத் தீர்வு காண்பதற்குப் பதிலாக அதில் நின்று கொண்டே மகிழவும் தப்பிக்கவும் முயல்கிறது பின் நவீனத்துவம்.

---

7. Lois Tyson, Critical Theory Today, p. 89.

பின் நவீனத்துவ உலகம் எதையும் திட்டவட்டமாக உறுதிப்படுத்த இயலாத ஓர் உலகமாகும். அதில் ஒவ்வொன்றும் வேகமாகச் சுழன்று கொண்டிருக்கின்றது. பின்நவீனத்துவம் புதியதொரு சிந்தனைத் துறையாகத் தன்னை அறிமுகம் செய்து கொண்டிருப்பினும் அதற்கெனத் தனித்த ஒரு மூலம் இல்லை. தனக்கு முன்பு நிறுவப் பட்டிருந்த எல்லா அறிவுத் துறைகளின் தத்துவ வெற்றிடங்களையும் தனது தோற்றத்திற்கான அடிப்படையாகக் கொண்டது. ஆகவே தான் வேறுபட்டதும் தம்மில் முரண்பட்டதுமான வேறு வேறு துறைகளின் சிந்தனைக் கூறுகளின் சார்பை பின் நவீனத்துவத்தில் காணமுடிகிறது.

பின் நவீனத்துவம் குறித்து இதுவரை திட்டவட்டமான வரையறையோ கால எல்லையோ தீர்மானிக்கப்படவில்லை. பற்பல சித்தாந்தங்களும் சிந்தனையாளர்களும் தத்தம் கருத்துக்களைப் பதிவு செய்துள்ளனரே தவிர, ஒழுங்கானதும் தனித்துவத்தை எடுத்தியம்பக் கூடியதுமான ஒரு வரையறை விளக்கம் உருவாகவில்லை. ஏனெனில் பின் நவீனத்துவம் பலதுறை உறவுகளை உடையது. எனவே அவ்வத்துறைகளின் கருதுதல்களின்படி விளக்கம் தரப்படுகின்றது. “இம்ப்ரெஷனிசம், எக்ஸ்ப்ரெஷனிசம், க்யூபிசம், மாடர்னிசம், போன்ற ஏனைய கலை இயக்கங்கள் போலப் பின் நவீனத்துவம் வரையறுக்கவும் விளக்கவும் எளிதல்ல” என்பதிலிருந்து பின் நவீனத்துவம் விளக்கம் பெறுவதிலுள்ள சிக்கலை அறியலாம்.

1959-ல் இர்விங்ஹோவே எழுதிய “மந்தைச் சமூகமும் பின் நவீனத்துவக் கதை இலக்கியமும்” என்ற கட்டுரையில் முதன் முதலாகப் ‘பின் நவீனத்துவம்' என்ற சொல்லாட்சி பதிவாகியுள்ளதாகக் கருதப்படுகின்றது”.[8]

“இரண்டாம் உலகப்போரின் இறுதிக்கட்டத்தில் 1944-இல் வெளியான தியோடர் அடோர்னாவும், மார்க்ஸ் ஹொர்கீமரும் எழுதிய ‘டயலக்டிக் ஆ∴ப் என்லைட்டன் மென்ட்' என்ற நூல் பின் நவீனத்துவச் சிந்தனைகளுக்கான சொல்லாடல் சூழலை உருவாக்கியது எனலாம்”.[9]

1960-70 களில் தான் பின் நவீனத்துவம் உருக்கொண்டதென ∴பெரி மற்றும் ரீனாட், ஹெல்லர், ஹ்யூசன் போன்றோர் குறிப்பிடுகின்றனர். இவற்றுக்கு மாறாக நவீனத்துவத்தின் மரணம் மற்றும் பின் நவீனத்துவத்தின் பிறப்புப் பற்றிச் சார்லஸ் ஜங் அவர்கள் “நவீனத்துவம் 1972 ஜூலை 15-ஆம் தேதி பிற்பகல் 3.32 மணியளவில் காலாதீதமானது” என்கிறார். இதிலிருந்து நவீனத்துவத்திற்குப் பிறகு பின் நவீனத்துவம்

8. Niall Lucy, Postmodern Literary Theory, p. 61.
9. Andrew Milner Jeff Browitt, Contemporary Cultural Theory, p. 62.

தோன்றியதாகக் கொள்ள வேண்டியதில்லை. ஏனெனில் அதற்கு முன்பாகவே / பின்நவீனத்துவச் சாயல் கொண்ட நிகழ்வுகள் நேர்ந்துள்ளன. தனது பின்நவீனத்துவம் குறித்த கட்டுரையில் ராா்ட் பி.ரே அவர்கள் பன்னிரண்டு உலக நிகழ்வுகளை 1984 – லிருந்து 1836 வரை பின் நகர்த்தி வரிசைப்படுத்தி இதில் எது பின் நவீனத்துவத் தோற்றத்திற்கான காரணம் என வினவுகிறார். பின் நவீனத்துவத்தைக் கால அடிப்படையில் வரையறுக்க இயலாது. ஒவ்வொரு காலமும் அதற்கே உரிய பின்நவீனத்துவத்தை உடையது. “காலம் போலவே பின் நவீனத்துவம் என்ற சொல்லாட்சியும் திட்டவட்டமான வரையறைகள் அற்றதாகவே உள்ளது. இதனால் பட்ரீஷியாவோ பின்நவீனத்துவத்தை “மெட்டா∴பிக்ஷன்” என்றழைத்தார்.

லிண்டா ஹட்சியோன் பின்நவீனத்துவம் என்ற சொல்லாட்சியைப் பயன் படுத்துவதற்கு முன்பு ஆரம்பத்தில் “நார்சிஸ்டிக்” என்ற சொல்லையே பயன்படுத்தினார் என்று கே.பி. அப்பன் கூறுகிறார். பின் நவீனத்துவம் கட்டடக்கலை தொடர்பான சொல்லாட்சியாக வழங்கிப் பிறகு பலதுறைகளிலும் வேகமாகப் பரவியது. பின் நவீனத்துவத்தின் தீவிர சிந்தனையாளர்களுள் ஒருவரான “லியோத்தோர்” தனது கட்டுரை ஒன்றில் “ஒரு படைப்பு நவீனமானதாக வேண்டுமெனில் அது முன்பே பின் நவீனமானதாக இருக்க வேண்டும். இறுதியை எட்டியிருப்பது பின்நவீனத்துவமே. நவீனத்துவமல்ல. அது அவ்வாறே தொடர்கிறது” என்று கூறுகிறார்.

பின் நவீனத்துவத்தை லியோத்தார் ஒரு குறிப்பிட்ட காலக் குறியீடாகக் காணவில்லை. அதனை ஒரு வரலாற்றுக் கட்டமாக முடிவு செய்யாமல் நவீனத்துவத்தின் தற்காலிக விமர்சனமாகக் கொள்கிறார். பின் நவீனத்துவம் என்பது நவீனத்துவத்திற்குப் பிறகானதல்ல. அது அதிநவீனம். லியோத்தார் நவீனத்துவத்தின் அதிநவீனம் அது என்று கூற முற்படுகிறார்.

பின் நவீனத்துவம் பல நிலைகளிலும் நவீனத்துவத்திற்கு எதிரான மற்றும் விமர்சனமும் கொண்டது. நவீனத்துவத்தின் பலவீனங்களைச் சுட்டும் பின் நவீனத்துவம் அவற்றைச் சரிசெய்ய முற்படுவதில்லை. மாறாகத் தனக்கெனப் புதிய வழிமுறைகளைத் தேடுகிறது.

“நவீனத்துவம் வலிமையானது, ஆனால் இறந்து விட்டது” என்று கருதும் ஹேபர்மாஸ் பின் நவீனத்துவம் நவீனத்துவத்துக்கு எதிராகத் தன்னை வெளிப்படுத்திக் கொண்டது என்கிறார். நவீனத்துவம் தனது ஆளுமையை இலக்கியத் துறை சார்ந்து மட்டுமல்லாமல் பிற சமூக அறிவியல் துறைகள் அனைத்திலும் வெளிப்படுத்தியுள்ளது. ஆகவே,

நவீனத்துவத்தின் மறுப்பாக எழுந்த பின் நவீனத்துவமும் தனது கவனத்தை இலக்கியம் முதலாக உள்ள எல்லா மானுட அறிவியல் துறைகளிலும் செலுத்தியது. சர்ரியலிஸம், க்யூபிஸம் போல ஒரு இலக்கியப் போக்காக மட்டுமன்றி நவீனத்துவமும், பின் நவீனத்துவமும் வாழ்வின் சகல கூறுகளையும் பாதித்திருந்தன. ஆகவேதான், நவீனத்துவத்திற்கு எதிரான விமர்சனங்களை மேற்கொள்ளும் பின் நவீனத்துவம் எல்லாத் துறைகளிலும் தன் மதிப்பீட்டை முன்வைக்கிறது.

பின் நவீனத்துவம் ஒரு சமூக இயக்கம் என்ற நிலையில் மனிதனை அறிவின்மையிலிருந்தும் அறியாமையிலிருந்தும் மீட்சியளித்து விடுதலை செய்வதாக ஆணையிட்டுக் கொண்டு வரலாற்றில் பதிவாகியது. ஆனால் பின்னிட்ட கால நிகழ்வுகளைச் சோதனையிட்ட பின் நவீனத்துவம், சமூக இயக்கத்தோடு நவீனத்துவம் செய்து கொண்ட ஒப்பந்தம் நிறைவேற்றப்படாததைச் சுட்டிக்காட்டியது.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் விளிம்பில் நின்று காணும் போது "உலகப் போர்கள், நாசிச எழுச்சி, அழித்தொழிப்பு முகாம்கள், இனப்படு கொலைகள், ஹிரோஷிமா, வியட்நாம், கம்போடியா, பாரசீக வளைகுடா, உலகளவிலான ஏமாற்றம், இருப்பவன் இல்லாதவன், பெரும் இடைவெளி, இவை மட்டுமே நவீனத்துவத்தின் விளைவாகப் பதிவாகியுள்ளன. இதிலிருந்து மனிதனின் முன்னேற்றம், எதிர்காலம் இவை குறித்த கேள்விகளே வலுக்கின்றன. இவ்வாறான நவீனத்துவ விளைவுகளை விசாரித்த பின் நவீனத்துவம் தன்னை முழுக்க முழுக்க நவீனத்துவத்திற்கு மாறுபட்ட தளத்தில் நிறுத்திக் கொண்டது.

நவீனத்துவத்தின் அடைதலான "இயற்கைச் சக்தியை மனிதன் அடிமை செய்தல், பெரு எந்திரங்கள், தொழிற்சாலை, விவசாயத்தில் வேதியியலின் பயன்பாடு, புவிப்பரப்புக்களை விவசாய நிலங்களாகச் சமன்படுத்தல் இவையெல்லாம் உண்மையில் அடைதல்களும் ஆக்கமும் தானா என்ற கேள்விகளும் உயர்ந்துள்ளன". நவீனத்துவத்தோடு இக்கேள்விகளை உயர்த்தும் பின் நவீனத்துவம் மாற்றுக் கலாச்சாரத்தை அறிமுகம் செய்கிறது. இயற்கை, வேளாண்மை போன்றவற்றை மாற்றுக் கலாச்சாரத்தின் செயல் நிலைகளாகக் காணலாம் என்கின்றது.

நவீனத்துவத்தின் உற்பத்திகளான மேற்கத்திய நாகரீகத்தின் அனுபவ முழுமை, தொழில் மயமாதல், நகரமயமாதல் உயர் தொழில் நுட்பம், தேசிய நாடு, வேகமூட்டப்பட்ட வாழ்க்கை என அனைத்தையும் விமர்சிக்கின்றது. பின் நவீனத்துவம் இவ்வாறு நவீனத்துவத்தின் அனைத்துச் சுவடுகளையும் கேள்விக்குள்ளாக்கிப் பின் நவீனத்துவம் நவீனத்துவத்தின் அறமதிப்பீடுகளை, நிறுவனங்களை, ஆழ்ந்த

தேடுதல்களை, புரிதல்களைச் சந்தேகிக்கிறது. "நவீனத்துவம் ஒரு விடுதலை இயக்கமாகிறது. அது பலாத்காரமாகப் பணிசெய்து கீழடக்கிய ஒடுக்கிய சக்தியின் ஊற்று" என்று மதிப்பட்டனர். பின் நவீனத்துவத்தின் நவீனத்துவ மறுதலிப்பை இவ்வாறு தடுத்திட இயலாது.

நவீனத்துவ அறிவு என்பதைப் புதுப்பிக்கும்படி அறிக்கையிட்ட சில காலத்திற்குள்ளாகவே பின்நவீனத்துவம் அறிதல் மற்றும் அறிதலைக் கட்டமைக்கும் காரணிகள் அனைத்தையும் கேள்விக்குள்ளாக்கும் படியான கதறலுடன் வெளிப்பட்டது. பின் நவீனத்துவம் ஒரு கொடூரத்திற்குப் பின்னான கதறலாக, அறிவெழுச்சி யுகத்தின் மாயை கலைந்த நிலையில் உருவான புலம்பலாக வெளிப்படுகிறது.

"அனைத்தும் பொய் என்பதல்ல பின் நவீனத்துவத்தின் வாதம். அனைத்தும் செயல்பாடுடைய புனைவுகள் என்பதே அதன் கண்டுபிடிப்பு. ஒரு வகையில் பொய் என்ற வரையறைக்குள், மொழி அடையாளத்திற்குள் எதுவும் அடங்காது என்பதே அதன் கண்டுபிடிப்பு என்று கூறலாம். மொழிக்குள் வந்துவிட்ட அனைத்தும் உண்மையே". பின் நவீனத்துவம் என்பது அறிதல் முறையையும், அறிதலுக்கான கூறுகளையும் ஒருசேரப் பிரச்சினைக்கு உள்ளாக்கும் பன்முகப் பரப்பில் நிகழும் புலன் செயல் தொகுப்பாகும். இது பல்வேறு போக்குகளை உள்ளடக்கியது. பலவற்றின் முரண்களை அவற்றிற்கு இடையிலான ஊடாட்டத்தை இயக்கத்தில் வைக்கும் ஒரு உணர்வுக் களம். அதனால் அது முடிவுகளை நோக்கி வரையறுக்கப்பட்ட தன்மைகளை உடையதல்ல. ஒரு வகையில் ஒழுங்கமைக்கப்பட முடியாத பல்வேறு அறிதல் முறைகளின் பொதுச் சுட்டுதலாக மட்டுமே பின் நவீனத்துவம் செயல்படுகின்றது.

இலக்கியம் என்பதும் இலக்கியச் செயல் என்பதும் கலாச்சாரத்தின் ஒருங்கிணைக்க முடியாத, பொது ஒழுங்கிற்குள் வராத சொல்லாடல்களால் தொடுக்கப்படும் கதையாடல் என்பதைப் பின் நவீனத்துவம் முன்வைக்கும் பொழுது இது சாதாரணமான வர்ணனை வாசகமாகக் கூடத் தோன்றலாம். ஆனால், அது இலக்கியச் செயலாக வடிவம் கொள்ளும் பொழுதும் எழுத்து மற்றும் வாசிப்பில் செயல்படுத்தப்படும் பொழுதும் இதுவரை நம்பப்பட்டு வந்தவைகள் கலைந்து பெரும் விபரீதங்கள் நிகழும். அறிதல் முறையும், புலன் முறையும் பொருள்கோள் முறையும் சிதறும். இந்நிலையில்தான் ஏற்கெனவே கால வரிசைப்படி வைக்கப்பட்ட கார்டீசிய அறிதல் முறைத் தத்துவங்களின் அடிப்படையைக் கேள்விக்குள்ளாக்கியது பின் நவீனத்துவம். இதனால் நவீனத்துவ வாதிகளின் உயர் முனைப்புகளை விட்டொழித்து விளையாட்டுத் தனத்தை வாடிக்கையாக்கிக் கொண்டது.

ஒழுங்குகளின் நிலைத்தன்மைக்குப் பதிலாக இயக்கத் தன்மைக்கு அழுத்தம் கொடுத்தது. ஆலன் ஒயில்டு சொல்வது போல இழந்து போன சொர்க்கத்தைப்பற்றி நவீனத்துவம் கவலைப்பட்டது என்றால் அந்த இழந்து போனதை நினைத்து ஏங்கிக் கொண்டிராமல் இருப்பை எதிர் கொள்வதைப் பற்றிப் பின் நவீனத்துவம் யோசிக்கிறது.

மேற் கூறியுள்ளவைகளின் அடிப்படையில் நோக்கும்போது பின் நவீனத்துவ வாதம் முற்று முதலான ஒரு எதிர்மறைவாதமே என்பது புலனாகும். அது நவீனத்துவத்தின் செல் நெறிகளை, ஈட்டங்களை மறுதலிக்கின்றதே தவிர, இந்த எதிர்ப்பு நிலைக்குப் பின் மேற்கொள்ளப்பட வேண்டிய செயற்பாட்டு முறைமை யாது என்பதை அது வற்புறுத்தவில்லை.

ழான் ஃபிரான்சுவா லியோத்தார் கூறும் போது, "பின் நவீனத்துவம் என்பது கலையின் எதிரான நிலைப்பாடுகளைக் கொண்டது"[10] என்கின்றார். எந்த முனையில் நின்று பார்த்தாலும் முதலாளித்துவத்தின்மேல் கேள்விகள் தொடுக்கப்படுகின்ற யதார்த்தப்பூர்வமான சமூக, நடைமுறை மாற்றமாகவே கருத்தில் கொள்ளப்படுகின்றது. பின் நவீனத்துவம் என்பது நவீனம் என்கின்ற பெயரில் தோன்றிய மெய்ம்மை, அறிவு, சுயம் மற்றும் மதிப்பீடுகள் போன்ற எல்லாவற்றையும் மாற்றிப் போடுவதோடு அவற்றைப் பற்றி மறுபடி சிந்திக்க வைக்கக் கூடியதாக இருக்கின்றது. அழகியல் எல்லைக்குள் அறிவும், அறிவு சார் அனுபவங்களும் குறிப்பிட்ட வரையறைகளுக்குள் தேங்கி நின்ற நிலை பின் நவீனத்துவத்தில் மறுதலிக்கப்பட்டது.

ஹாப் ஹாசன் (Hap Hassan) பின்நவீனத்துவத்தை விளக்கும் போது "பரந்தகன்ற கட்டுக்கடங்காத மேற்கத்திய மூளையினை ஊகித்து உருவாக்கப்பட்ட அற மறுப்பு இயக்கம்"[11] என்று விளக்கினார். இந்தக் கட்டுக்கடங்காத சொல் கட்டுடைத்தல், மையமிழத்தல், மறைமறுத்தல், தொடர்பறுத்தல், வேறுபடுத்தல் போன்றவற்றைப் பிரதிபலிக்கின்ற பின் நவீனத்துவத்தின் பல கூறுகளாக வெளிப்படுகின்றது.

மேற்கத்திய வரலாற்றின் நான்காவது காலகட்டமாக, அதாவது இன்றைய காலக்கட்டமாகப் பின் நவீனத்துவம் அமைந்துள்ளது. 1950 – களில் வரலாற்றாசிரியர் அர்னால்டு டாயின்பீயால் பயன்படுத்தபட்ட இந்தச் சொல் அடுத்த இருபது முப்பது ஆண்டுகளில் கலை இலக்கிய விமர்சன எழுத்துக்களில் மட்டுமே பயன் படுத்தப்பட்டது. நடப்பியல், நவீனத்துவம் ஆகியவற்றிற்குப் பிந்தைய கதை சொல்லும் உத்தி

10. Niall Lucy, Postmodern Literary Theory, p. 47.
11. Lois Tyson, Critical Theory Today, p. 31.

என்கிற அளவிலேயே பின் நவீனத்துவம் என்பதான கருத்தாக்கம் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தது. எனினும் 1980 – களுக்குப் பின்பு குறிப்பாக இன்று பின் - நவீனத்துவம் என்பது வெறும் கலை வெளிப்பாட்டு உத்தி என்கின்ற எல்லையைத் தாண்டிய அறிதலாக அறிவியல், அரசியல், அறிவியல் எனச் சகல புலன்களிலும் அத்துமீறி நுழைந்துவிட்டது.

கலை மற்றும் அறிவார்த்தத்தில் ஒரு செயல் நெறியாகவே பின் நவீனத்துவம் பேசப்படுகின்றது. மேற்கத்திய உலகம் இதனை, அறிவொளிக் காலமாகக் காண்கின்றது. எந்த ஒன்றிற்கும், மையம் என்ற ஒன்று இல்லை என்பதைத்தான் பின் நவீனத்துவம் முதன்மையாக வைக்கின்றது. அனைத்தும் கலவைத் தன்மை கொண்டது என்கிறது. மையம் என்பது அதிகாரத்தைக் கட்டமைக்கிற முயற்சி என்று பேசுகிறது.

இருபதாம் நூற்றாண்டில் லூயிஸ் அல்தூசர் (1918 – 90) பின்நவீனத்துவம், மார்க்சியம் என்ற இரண்டையும் நேருக்கு நேராக நிறுத்திப் பல எழுத்துக்களை எழுதினார். அவருடைய வாழ்க்கையும், எழுத்தும் இயக்கம் சார்ந்த நிலையில், ஒன்று மற்றொன்றின் தொடர்ச்சிக்கு ஆழமாகத் துணை புரிவதாக வெளிப்பட்டது. மரபு வழிப்பட்ட மார்க்சியத்தைத் திறனாய்வுக்கு உட்படுத்தினார். இவரைப் பின் நவீனத்துவ மார்க்சிய வாதி என்று அழைக்கலாம். 1960 மற்றும் 1970– களில் லூயிஸ் அல்தூசர் அறிவாதார நிலையில் மூலத்தைத் தேடுபவர் களிடமிருந்தும், மெய்ப்பொருள் மூல ஆராய்ச்சியில் உறுதிப்பாடு உடையவர்களிடமிருந்தும் மார்க்சியத்தைக் கட்டறுக்க வேண்டுமென்றார்.

செவ்வியல் வடிவங்கள் பகிர்ந்தளிக்கக் கூடிய அறிவாராய்ச்சி மற்றும் மெய்ப்பொருள் மூலங்களை மார்க்சியவாதிகள் நிராகரிக்கக் கூடிய நிலையை மாற்றி மார்க்சிய வழிபாடு என்பது முதலாளித்துவ வர்க்கம் 'சார்ந்த சமூகக் கொள்கைகளோடு இணைந்தவையாக இருக்கின்றன என்கிறார். மார்க்சியத்தினுள் பின் நவீனத்துவம் தட்டுப்படுவதை உணர்ந்ததன் மூலம் அல்தூசர் நவீனத்துவம் - பின் நவீனத்துவம் சார்ந்த கலந்துரையாடல்களை முன்வைத்து அதற்குள் இழையோடிக்கிடக்கும் மார்க்சியத்தைப் பற்றிப்பேசினார்.

அதே நேரத்தில், பிற பின் நவீனத்துவவாதிகளிடமிருந்தும் அல்தூசர் வேறுபட்டு நின்றார். மார்க்சியத்திற்கும், மார்க்சியமல்லாத வற்றிற்கும் இடையில் தனிமைப்படுத்திக் காணமுடியாத பிரிவினைகளாக அவர் முன்வைப்பவைகளே பின் நவீனத்துவ நோக்கியவைகளாக இருந்தன. இதிலிருந்து மாறுபட்ட பிற பின் நவீனத்துவக் கொள்கைகள் சமூகப் பிரக்ஞைகளுக்குச் சிக்கலானவைகளாக, தீர்மானமற்றவை களாக, முடிவு எடுக்க இயலாதவைகளாக நின்று கொண்டு பிரச்சினைகளிலிருந்து விலகி நிற்கின்றன. ஆனால் அல்தூசரின் பின்

நவீனத்துவ மார்க்சியம் சமூகப் பிரச்சினைகளுக்காகச் செயலாக்க முறையில் போராடுவதாக இருக்கின்றது. ஒட்டு மொத்தமாக, அவருடைய கொள்கைகள் பின் நவீனத்துவம் சார்ந்தவைகளாக, சமூகச் செயல்படாக இருக்கின்ற அதே நேரத்தில் ஆழமான கொள்கை வெளிப்பாடுகளாக இருந்தன. இதனால் அல்தூசர் இருபதாம் நூற்றாண்டில் மார்க்சியம், பின் நவீனத்துவம் என்ற இரண்டு தளங்களின் வளர்ச்சிக்கும் பயனுள்ளவராக இருந்தார்.

தத்துவவியலாளர் என்கின்ற முறையில் ∴பிரான்சில் செயல்பட்டுக் கொண்டிருந்த தீவிரச் செயல்பாட்டாளர்களான சார்த்தர், ∴பூக்கோ, டெரிடா மற்றும் லெக்கான் போன்ற சமகாலத்தவர்களோடு முழுமுயற்சியாக இணைந்து செயல்பட்டவர் அல்தூசர். ஸ்பினோசா, மான்டேஸ்வியூ, மச்சியா வெளி, ஹெகல், பாச்லார்ட் போன்றவர்கள் கூறிச் சென்றவைகளின் மீதான மாற்றுக் கருத்துக்களை முன்வைப்பதில் ஆழமாக ஈடுபட்டிருந்தார். 1940 – களின் பிரெஞ்ச் கம்யூனிச இயக்கத்தில் இணைந்த மார்க்சிய வாதியாகக் செயல்பட்டுக் கொண்டிருந்தாலும் திறம் வாய்ந்த திறனாய்வாளராக, கொள்கையாளராகப் பரிணமித்துப் பொருளாதாரச் சார்புத் தன்மை, மனிதத்துவம், ஸ்டாலினிசம் மற்றும் மாவோயிசம் போன்றவற்றை மையமாக வைத்துச் செயல்பட்டார். இயக்கம் சார்ந்த ரீதியில் தன்னை ஈடுபடுத்தி வெளிப்படுத்திய நிலைப்பாடுகள் அனைத்திலும் "தொழிலாளி வர்க்கத்தோடு தான் கூறுகின்ற அனைத்தும் இணைக்கப்பட்டுள்ள காரணத்தால்" என்பதைத் தொடர்ந்து நினைவூட்டிச் செயல்பட்டதால் அக்காலக்கட்டத்தில் மிகச்சிறந்த திறனாய்வாளராகவும் விளங்கினார். ஜெர்மானியப் போர்க் கைதிகளுக்கான முகாமில் உள்ள கைதிகளின் பாலியல் சிக்கல்கள் மற்றும் உறவு நிலைகளைத் தத்துவார்த்த அரசியல் அணுகுமுறையில் கண்டு திரும்பத்திரும்ப அதனை அழகியல் உணர்வோடு எண்ணினார். தன்னுடைய "The future lasts forever" (1993) என்கின்ற சுயவரலாற்று நூலில் எவருடைய வழித்தோன்றலாகவும் தான் செயல்படவில்லை என்பதையும், தன்னுடைய வாழ்க்கையில் முழுமுதலாகத் தன்னை வழிநடத்திச் சென்றவர்களாக யாரும் இல்லை என்பதையும் வெளிப்படுத்தியுள்ள முறைமை இவரைப் பின் நவீனத்துவவாதியாக அறிவிக்கின்றது.

இவர் பின் நவீனத்துவத்தோடு தனக்குள்ள உறவை ஒருபோதும் பின் நவீனத்துவம் என்ற தலைப்பில் தந்ததில்லை. மாறாக "உறுதி மறுப்புக்கள்" என்ற பெயரில் செயல்பாட்டியலாளர்களையும், அடிப்படைக் கோட்பாட்டியலாளர்களையும் மறுத்துள்ளார். ∴பிராய்டின் "கனவுகளின் விளக்கம்" என்ற நூலின் கருத்தாக்கங்களை உள்வாங்கிக் கொண்டு மார்க்சியம் என்ற பெயரில் செவ்வியல் நிலையில் பிரகடனப்படுத்தும்

பொருளாதாரச் சார்புத் தன்மையை மட்டுமல்லாமல் சமூகக் கொள்கை வெளிப்பாடுகளின் வழி வெளிப்படும் சார்புத்தன்மைகள் அனைத்தையும் மறுத்தார். அதாவது முன்முடிவு செய்யப்பட்ட, முன்மொழிதல்களாக இருக்கின்ற, காரண காரியங்களாக இருக்கின்ற ஒட்டுமொத்த கூட்டாண்மைக்கு எடுத்துரைப்புக் கூறாக இருக்கின்ற – சமூக நிலைப்பாடுகள் மற்றும் அணு சார்ந்த மாற்றங்கள், தர்க்கங்கள் அனைத்தையும் எதிர்த்தார். மார்க்சை விளக்கத்திற்குட்படுத்தும் விதத்தில் அடிப்படைக் கோட்பாடுகளும், முன் முடிவுக் கோட்பாடுகளும் அதற்குள்ளேயே தங்களைப் பிரதிநிதித்துவம் செய்து கொள்கின்றன என்றார். அவ்வாறு மார்க்சியத்திற்கு விளக்கம் தருபவர்களை "நவீனத்துவவாதிகள்" என்று சொல்லிக் கொண்டு அவர்களை நாம் நிராகரிக்கலாம் என்றார். அவருடைய பார்வையில் மார்க்ஸ் சமூக நிலைப்பாடுகளில் முதலாளித்துவ வர்க்கத்தையும் அது தொழிலாளர் வர்க்கத்தை ஒதுக்குவதையும் எளிய முறையில் குறிப்பிட்டுக் கூறுவதையும் தாண்டிய நிலையில் மார்க்சின் கொள்கைகள் விரிவடையக் கூடியவையாக இருக்கின்றன. மார்க்ஸ் சமூகப் பகுப்பாய்வுகளுக்குள் நிலவிவரும் சார்புத் தன்மைகளை உடைக்கின்ற புதிய தத்துவத்தை, புதிய அணுகுமுறைகளை, மக்களுக்காகத் தொடங்கி வைத்துச் சென்றுள்ளார் என்று அல்தூசர் விளக்கினார். அவருடைய "மார்க்சுக்காக" (For Marx 1969) என்ற நூலில் சார்புத் தன்மைகளை நீக்குகின்ற வழிமுறைகளில் மார்க்ஸ் எவ்வாறு முறைப்படி கட்டுடைத்துக் கொண்டு செல்கின்றார் என்பதை அடிப்படையாக வைத்து மார்க்சியத்தைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டும் என்கிறார்.

அல்தூசர் மார்க்சை மறுவாசிப்பு செய்வதன் மூலம் மார்க்சின் ஒட்டு மொத்தத் தத்துவ வெளிப்பாடு உணர்த்துவது வெறுமனே உள்ள பிரதிவாசிப்புக்கப்பாற்பட்டது என்பதை உணர்த்தினார். மார்க்சின் ஆழங்காற்பட்ட அறிவார்த்த அணுகுமுறைகள் முதலாளித்துவ வர்க்கத்தை எப்படி வெளிக்காட்டுகின்றன என்பதனையும், அதே நேரத்தில் மார்க்சியவாதிகள் மார்க்சைத் தவறாகப் புரிந்து கொண்டும், வாதிட்டும் வருகின்ற அவலத்தைச் சுட்டிக் காட்டியுள்ளார். மூலதன வாசிப்பு (Reading Capital 1970) என்ற நூலில் அல்தூசர் மார்க்சியச் சமூகத் திறனாய்வாளர்களுக்கும், மார்க்சியம் சாராதவர்களுக்குமான கருத்துக்களாக நவீனத்துவ நீரோட்ட நிலையிலிருந்து மாறுபட்ட பின் நவீனத்துவ மார்க்சிய நிலையில் மார்க்சைக் காணக்கூடிய முறைகளை எழுதியுள்ளார்.

சமூகத்தின் எந்தச் செயல்பாடும், அளவுகடந்த உறுதிப்பாடுகளின் மேல் அல்லது ஏதாவது மற்றொன்றின் மேல்,

எல்லாவிதத்திலும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தக் கூடியதாய் - இருத்தலின் ஒவ்வொரு நிலைப்பாடும் இவற்றையே தொடர்ந்து வெளிப்படுத்தக் கூடியதாய், சிக்கல்களின் இழுத்தலையும், தள்ளுதலையும் பரவவிடக் கூடியனவாய், எல்லா நிலைகளிலும் இருக்கின்றன என்பது அல்த்யூசரின் வாழ்க்கை பற்றிய கருத்தாக்கமாகும். இப்படிப்பட்ட முரண்பாட்டு நிலைகளில் எடுக்கக் கூடிய முடிவுகள் ஹெகல் முன்வைக்கின்ற நிலைப்பாடுகளை விட மிகுந்த சிக்கல்களை முன்வைக்கக் கூடியவைகளாகவே இருக்கும். ஒன்றையொன்று சார்ந்து நிற்கின்ற சிக்கல்களும், முடிவுகளும், முரண்களும் வழிநடத்திச் செல்கின்ற ஒருங்கிணைப்பில் மார்க்சியத் தத்துவம் அறிவாராய்ச்சி மற்றும் மெய்ப்பொருள் நிலையினோடுள்ள முரண்பாடுகளையும் கணக்கில் கொண்டுள்ளதை மார்க்சியவாதிகள் காணத் தவறக் கூடாது என அல்தூசர் எச்சரித்தார்.

புதினத்துவச் சொல்லாடல்கள்

புதினத்தின் நடைபற்றிய ஆய்வுகள் அண்மைக் காலத்திலேயே பரவலாகப் பேசப்படுகின்றன. ஆனால் பதினேழு மற்றும் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டுகளின் நிலைப்பாட்டில் புதினம் உரைநடைத் தன்மை கலந்த ஓர் இலக்கிய வகை என்பதை யாரும் உணர்ந்திருக்கவில்லை. புதினத்தின் முதல் கொள்கையாளரான அபேகியூட் என்பவரும் (1760) விலேணர், ப்ளான்கென்பர்க்கில் (1774) என்ற இருவரும் புதினத்தின் புனைவு பற்றி எழுதிய கட்டுரைகள் புதின நடையின் மேலான முக்கியமான கேள்விகளை எழுப்புவதாக இருந்தன. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இடைப்பகுதியில் புதினத்தின் தீவிரமான வளர்ச்சி நிலையின் காரணமாக ஐரோப்பிய இலக்கிய வரலாற்றில் மிக முக்கியமான இலக்கிய வகையாக அது வளர்ச்சி பெற்றது. ஆனால் அப்பொழுதும் கட்டமைப்பு மற்றும் கரு சார்ந்த கருத்துக்களே முன்வைக்கப்பட்டன. நடையின் மேலாக வைக்கப்பட்ட கருத்துக்கள் முறைக்காக மட்டும் தொடர்புபடுவதாக இருந்தன.

1920 – களின் தொடக்கத்தில் இந்நிலை முழுவதுமாக மாறுவதாக இருந்தது. தனிமனிதனின் மேலான நாவல்களும், யதார்த்த மனிதனின் தனித்துவத்தை வெளிப்படுத்தும் நாவல்களும் எண்ணிக்கையில் பலவாக வெளிவந்தன. இவை முழுக்க முழுக்கக் கவனிப்புக்குட்டுத்த வேண்டிய செழுமையைத் தன்னளவில் கொண்டிருந்தன. ஆனால் புதினத்துவச் சொல்லாடல்களின் சிறப்புமிக்க கூறான நடையியல் சிறப்பு முன்பு விடப்பட்டு வந்தது போலவே இந்த வளர்ச்சியிலும் விடப்பட்டிருந்தது. அதைவிடவும், அச்சிறப்பியல்பு புதினத்தினுள்ளேயே இருக்கும் தனிப்பண்பாக வெளிப்படுத்திப் பேசப்படாமல் இருந்தது. புதினத்துவச் சொல்லாடல்கள் ஐந்துவகை யினவாக ஆராயப்பட்டு வந்தன.

1) புதினத்தில் படைப்பாளனின் பாகங்கள் மட்டும் பகுத்தாராயப் படுவது – கவிதை நிலைகளில் பிரதிநிதித்துவம் பெறுகின்ற உணர்வுகளை (உருவகங்கள், உவமைகள், சொல் நிலைப் பதிவு என்ற நிலைகளில்) வெளியிடுகின்ற சாதாரணப் பகுப்புநிலை.

2) கலைத்துவ முழுமையை உட்கொள்ளும் நடையியல் பகுப்பாய்வு நிலையின் பொருட்டு, நேர்கோட்டு மொழியியல் விளக்கங்களை முன்வைக்கும் படைப்பாளியின் மொழி நிலையைப் பேசுவது.

3) கொடுக்கப்பட்டிருக்கின்ற புதினத்துவ மொழியில் படைப்பாளன் உணர்த்த முன்வருகின்ற இலக்கிய வயப்பட்ட நிலைகள் தனித்தோங்கி நிற்பது. (புனைவியல், இயற்பண்பியல், மிகைவழுத்தவியல்)

4) புதினத்தின் மொழியாக வெளிப்பட்டு நிற்பது தனிப்பட்ட மனிதனின் ஆளுமையாக வெளிப்பட்டு நிற்பதாகும். அப்படிப்பட்ட மொழி படைப்பாளனின் தனிப்பட்ட பாணியாக மேலோங்கி நிற்பதைப் பகுத்தாய்வது.

5) உரைநடையினத்தைச் சேர்ந்த புதினமும், அதன் கூறுகளும் மிகத்திறம்பட உரைநடைக் கட்டமைப்பிற்குள் தம்மைக் கட்டமைத்துக் கொண்டு நிற்பதனைப் பற்றி அறிவது.

கூடுதலாகவும், குறைவாகவும் உள்ள அளவிலான புதினத்துவ நடையியல் பகுப்புகள் புதினத்தைப் புதினம் என்ற இலக்கிய வகையிலிருந்து விலக்கி நிறுத்துவனவாகவே இருக்கின்றன. அவை படைப்பாளனின் மொழி அல்லது பாணி என்பதனைப் புதினத்தின் பாணி அல்லது மொழியாகக் காணவில்லை. ஆனால், ஒரு தனிமனித ஆளுமையின் வெளிப்பாடாக அல்லது தனிப்பட்ட இலக்கியக் குழுமத்தின் பாணியாக அல்லது பொதுவாகக் கவிதை மொழியின் விளக்க வரையறைகளுக்குட்பட்டதாகவே காணப்படுகின்றன. படைப்பாளனின் தனிப்பட்ட கலையாளுமை இலக்கியக் குழுவின் பாணி மற்றும் கவிதை மொழியின் பொதுக் குணாம்சங்கள் அல்லது ஒரு காலக்கட்டத்தின் இலக்கியமொழி என்பவை எல்லாம் புதினத்தைப் படிக்கின்ற போது குறிப்பிட்ட நிலையில் அல்லது சிறப்பு மிக்க சூழலில் நமக்காகத் திறந்து கொண்டு வெளிப்படக் காத்திருக்கக் கூடியவைகளாகவும், புதினம் என்கின்ற இனத்தினுள்ளே இயல்பாக மறைந்திருக்கின்றவைகளாகவும் இருக்கின்றன. சிறிதளவிலான நடையியல் வேறுபாடுகளோடு தொடர்புப்படுத்தி பேசிக்கொண்டு, புதினம் என்கின்ற பெரும்பரம்பிற்குள் இடம் பெறுகின்ற அனைத்தையும் முடிவுக்குக் கொண்டு வந்து விடுகின்றன. அவை, தனி ஆளுமையை அல்லது ஒரு குறிப்பிட்ட இலக்கியக் குழுவின் குணாம்சத்தை – புதினத்தின் மிக முக்கியமான நடையியல் தன்மையை முழுவதுமாக உட்கொண்டு புதினத்தை வளர்த்தெடுத்த நிலையில் புதினம் என்கின்ற இலக்கிய இனத்தைப் பற்றிப் பேசுவதாக அமைந்துவிடுகின்றன.

புதினம் பற்றிய இத்தயை சொல்லாடல்களை முன்வைக்கின்ற போது, புதினம் என்பது தனக்கான வாழ்க்கையைத் தனக்குள் வாழ்வதாகக் கூறப்பட்டுக் கொண்டிருக்கின்றது. அவ்வாழ்க்கை, கவிதை இனத்திற்கான வரைவிலக்கணத்தோடு ஒப்பிட்டு நேர்கோட்டு நிலையில்

ஆராய முற்படும் நிலையிலிருந்து ஒருபோதும் புரிந்து கொள்ளப்பட முடியாததாகும். புதினத்திற்கும் மற்ற இலக்கிய இனங்களுக்கும் உள்ள வேறுபாடுகள் மிக அடிப்படையானதாக, வகைமைகளுக்குட்பட்டதாக இருக்கின்றன. புதினம் வெளிப்படுத்தி நிற்கும் எதனையும் கவிதைப் படிமங்கள் உணர்த்த முடியாததாக இருக்கும் என்பதன் மூலமாகவே இதனை உணர்ந்து கொள்ள முடியும். இருப்பினும், புதினம் உட்கொண்டிருக்கின்ற கவித்துவப் படிமங்கள் படைப்பாளனின் நேரடியான சொல்லாடல்களாக அதனுள் இரண்டாம் நிலையினைப் பெறுவதாகவே இடம்பெற்றிருக்கும். நேரடிப் படிம நிலையில் புதினத்திற்குள் உணர்த்தப்பட்டிருப்பவை பெரும்பாலும் நேரடி யானவையாக இடம் பெற்றிருக்கா. எடுத்துக்காட்டாக லென்ஸ்கியின் கவிதையைப் புஸ்கின் எடுத்தாண்டு இருப்பதைக் காணலாம் என்று மிக்கைல் பக்தீன் கூறுகின்றார்.

> அவன் காதலைப் பாடினான்
> காதலுக்குக் கட்டுப்பட்டிருந்ததால்
> தெளிவான அவனது பாடல்
> மென் கருத்திழைகளால் பின்னப்பட்டு
> ஒரு சிசுவின் கனவைப் போல
> நிலவைப் போல ....
> எழுதினான் மூட்டத்தோடும்
> கிளர்ச்சியோடும்....[12]

கவித்துவப் படிமங்களை உள்ளிட்ட (குறிப்பாக உருவக ஒப்பிடல்களில்) லென்ஸ்கியின் கவிதைகள் நேரடியான எந்தப் பிரதிநிதித்துவத்திற்காகவும் இங்கே இடம் பெறவில்லை. அவை நேரடியான கவிதைப் படிமங்களாகப் புஸ்கினால் கூட உணர்ந்து கொள்ளப்பட்டிருக்கவில்லை. லென்ஸ்கியின் கவிதை அதன் குணாம்சமாகவும், லென்ஸ்கியின் கவிதை புஸ்க்கினின் நேரடிக் குணாம்சமாகவும் – நாம் புதினத்தில் உணர்ந்து கொள்ளும் விதமாக வேறுபட்ட குரலில் வெளிப்படுகின்றது.

"எழுதினான் மூட்டத்தோடும் கிளர்ச்சியற்றும்..." என்று ஏற்கெனவே குறிப்பிடப்பட்ட வரிகள் லென்ஸ்கியின் குரலாக, கவித்துவக் குரலாக இருந்தாலும், படைப்பாளனின் அங்கதமாக, நையாண்டியாகவே இந்தக் கடைசி வரி வெளிப்பட்டு நிற்கின்றது. இத்தகைய காரணங் களாலேயே படைப்பாளனின் நேரடிப் பேச்சாக அல்லது இலக்கண அர்த்தங்களாக அவை எடுத்துக் கொள்ளப்பட முடியாதவைகளாக இருக்கின்றன. ஏற்கெனவே மேற்கோளுக்காக எடுத்துக் கொள்ளப்

12. Michel Bakthin, Epic and Novel, p. 41.

பட்டவை லென்ஸ்கியின் கவிதைப் படிமங்கள்தான். ஆனால் நேர்கோட்டுத் தன்மையிலான படிமங்களில் அவை எடுத்தாளப்பட வில்லை. அவை புதினத்துவப் படிமங்கள். பிறிதொரு மொழியின் படிமங்கள் என்பதனையும் கடந்து குறிப்பிட்ட சூழலில் வெளிப்படும் கவித்துவ மொழிப்படிமமாக அவை இருக்கின்றன (காதல் புனைவு மற்றும் உணர்வு வெளிப்பாட்டு நிலையினதாக). மேற்கண்ட வரிகளில் கவிதையின் உருவகங்களாக (சிசுவின் கனவைப் போல, நிலவைப் போல) இடம் பெற்றிருப்பவை முதன்மையான பிரதிநிதித்துவங் களாகச் செயல்படவில்லை (லென்ஸ்கி என்ன அர்த்தத்தில் எழுதியிருக்கிறாரோ அதன்படி) மாறாக அவை பொருளைப் பிரதிநிதித் துவப்படுத்துவதற்காக அல்லது அங்கத நிலையிலான பிரதிநிதித் துவத்திற்கான குறிப்புக்களாக இடம்பெற்றிருக்கின்றன.

பிறிது நிலைப் பாணியின் புதினத்துவப் படிமங்கள் இசையழுத்த முள்ள மேற்கோள்களாக எடுக்கப்பட வேண்டியவை. படைப்பாளனின் நேரடியான பேச்சாக அதன் இயல்பான கட்டுமானங்களுக்குள் இடம் பெற்றிருக்கின்றன. அவை அங்கதமாக, நையாண்டியாக இருந்தால் எப்படியிருக்கும் என்ற நிலையில் குறிப்பிடப்பட்டிருக்கின்றன.

லென்ஸ்கி பிரதிநிதித்துவப்படுத்துகின்ற கவித்துவப் பேச்சு படைப்பாளன் தன் நிலையில் நின்று வெளிப்படுத்துகின்ற நேர்முகப் பேச்சிற்கு வெகு தொலைவில் இருப்பதாக இருக்கின்றது. லென்ஸ்கியின் மொழிச் செயல்பாடு முழுமையான பொருள் பிரதிநிதித்துவத்திற் கானதாக அதாவது படைப்பாசிரியரின் லென்ஸ்கியின் மொழிக்கு அப்பாற்பட்டு நிற்பதாக இருக்கின்றது. (இது நையாண்டி அல்லது அங்கத உச்சரிப்பாக மொழியைப் "பிறிதொரு மொழி நிலையில்" ஊடுருவி நிற்கின்ற நிலையாகும்). மற்றொரு எடுத்துக்காட்டாக, ஒன்ஞ்சினின் சில கவிதை வரிகள் வருகின்றன.

> வாழ்ந்தும் எண்ணியும் இருந்தாலும்
> ஆணவமற்ற மனிதத்துவம் காணாத அவன்
> எப்பொழுதும் துரத்தப்படும் நாட்களை
> மீண்டுமொரு முறை காண முடியாதவன்,
> கேளிக்கைகளின் போலிகளில்லை,
> "இனி" என்பது இனியில்லை
> ஞாபகமென்ற பாம்பு தழுவிக் கொண்டு
> கழிவிரக்கச் சிதையால்
> இதயத்தை அரித்துத் தின்னுகின்றது.[13]

---

13. Michel Bakthin, Epic and Novel, p. 47.

ஒருவர் மேற்குறிப்பிட்ட வரிகளைப் படைப்பாளனின் வீரியமிக்க நேரடியான கவித்துவ வெளிப்பாடாகக் கருதலாம். ஆனால் பின் வருகின்ற வரிகளான,

> **இவையெல்லாம் பிரித்தறிய முடியாத நிலையிலான உரையாடலுக்கு மெருகூட்டும் பங்களிப்பதும் வீர்யமாகப் பொருளுணர்த்தும் நிலைக்கான விசையாகும்.**

இந்த வரிகள், படைப்பாளனின் பேச்சில் ஒரு பகுதியாக இருந்தாலும் ஒன்ஞ்சினின் குரலாகக் கட்டமைக்கப்பட்ட நிலையில் ஒன்ஞ்சினின் நடை அசைவாடிக் கொண்டிருக்கின்றது. இது புதினத்துவப் படிமத்தில் பிறிதுநிலைப் பாணிக்கான எடுத்துக்காட்டாகும். ஆனால், வேறொரு நடையில் கட்டமைக்கப்பட்டிருக்கின்றது. இந்தப் பகுதியிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட எல்லாப் படிமங்களும் பிரதிநிதித்துவப் பொருளாக ஒன்ஞ்சினின் உலகைக் காட்டுவனவாக இருக்கின்றன. இந்நிலையில் லென்ஸ்கியின் கவிதையோடு ஒப்பிட்டு எண்ணத் தக்கவையாகின்றன என்று பக்தீன் குறிப்பிடுகின்றார்.

ஆனால், லென்ஸ்கியின் கவிதையில் வரும் படிமங்கள் பிரதிநிதித்துவப் பொருள்களாக இருக்கும் போது, தங்களையும் பிரதிநிதித்துவம் பெற வைத்துக் கொள்கின்றன அல்லது மிக நுட்பமாகப் படைப்பாளனின் எண்ணத்தையும் உணர்த்தி நிற்கின்றன. இந்த ஒரு எல்லைவரையில் படைப்பாளன் இந்த உந்துதலை ஒத்துக்கொண்டாலும் ஒன்ஞ்சின் - பைரானிக்கின் மொழியின் உலக நோக்கை முழுமையாக எப்பொழுதும் வரையறைகளுக்குள் கொண்டு வரமுடிவதில்லை.

எனவே படைப்பாளன் லென்ஸ்கியின் மொழியைவிட ஒன்ஞ்சினின் மொழிக்கு நெருக்கமுடையவனாக இருக்கிறான். ஒன்ஞ்சினின் மொழிக்கு அப்பாற்பட்டு நிற்காமல் மொழிக்குள்ளேயே உலவுகின்றவனாக மொழியைப் பிரதிநிதித்துவம் செய்பவனாக மட்டும் இல்லாமல் மொழியாகவே நின்று இருக்கிறான். படைப்பாளனோடு கதையின் நாயகன் நின்று பேசக்கூடிய பகுதியின் ஒரு பிரிவான பேச்சாகவே இடம் பெற்றிருக்கின்ற ஒன்ஞ்சினின் மொழியிலுள்ள வரையறைகள் மற்றும் உலகம் பற்றிய பார்வையின் போதாமைகளைப் படைப்பாளன் தன்னுடைய காலக்கட்டத்தின் வழி உணர்ந்திருக்கிறார். அதை அபத்தமாக, செயற்கையான முகங்களாகக் காண்பது மொழியில் வெளிப்படுகின்றது. அதே நேரத்தில் படைப்பாளன் அடிப்படைக் கருத்துக்களை மொழிவழியாக உற்றுநோக்கி வெளிப்படுத்தி யிருப்பதோடு வரலாற்றின் சிறப்புப்புள்ளிகளாகக் கூறப்படுவனவற்றை ஏளனப்படுத்துகிறார். பிறிதுநிலைப் பாணியின் படிமங்களும் உலகத்தின்

மேலான பார்வைகளும் ஒரே நேரத்தில் பிரதிநிதித்துவம் பெற்றுப் புதினத்துவ நிலைப்பாட்டையும் பிரதிநிதித்துவம் பெறச்செய்கின்றன.

ஒன்று பிரதிநிதித்துவம் பெற்று மற்றொன்றையும் பிரதிநிதித்துவம் பெறச் செய்கின்ற நிலையில் உலகைப்பற்றிய சொல்லாடல்கள் வெளிப்பட்டு நிற்கின்றன.

> **மனிதன் எப்பொழுதும் அதீதவயப்பட்டுப் போவதில்லை. அதனால் உலகின் இதரப்பிறவும் அதன் மேலான ஒரு குறிப்பிட்ட சொல்லாடல் நிலையினால் அதீத வயப்படுவதில்லை. இருக்கின்ற எல்லாப் பாணிகளும் வரையறைகளுக்குட்பட்டன. ஆனால், முன் மொழிதல்கள் என்பவை இருந்து கொண்டே இருக்கின்றன என்பதனைக் கவனிப்புக்கு உட்படுத்த வேண்டும்[14]**

என்பது மிக்கையல் பக்தீனின் கருத்தாக இருக்கின்றது.

ஒன்ஞ்சினின் மொழி காலவரையறைகளுக்குட்பட்டுக் குறிப்பிட்ட உலகத்தோடு இணைத்துப் பேசக்கூடிய பிரதிநிதித்துவப் பகுதிகளைப் பேசுகின்றதாக, முன் முடிவுகளுக்கு உட்பட்டதாக இருக்கின்றது. இதனால் படைப்பாளன் இந்தப் படிமத்தின் நடுநிலையிலிருந்து விலகி நின்று அந்த மொழியினோடு தனக்குள்ள விவாதத்தை முன் வைப்பவனாக, மாறுபடுபவனாக, அதனோடு உடன்படுபவனாக இடைநிலைப்படுபவனாக, உற்றுக் கேட்கக் கூடியவனாக, வெறுப்பவனாக, அதிகமான முறையில் நையாண்டி செய்பவனாக, இன்னும் சொல்லப்போனால், படைப்பாளன் ஒன்ஞ்சினின் மொழியோடு உரையாடுபவனாக உண்மையில் ஒன்ஞ்சினோடு உரையாடுபவனாக இருக்கின்றான். இது புதினத்துவ நடைக்கட்டுக்கோப்பை நிர்ணயிப்பதோடு ஒன்ஞ்சினின் மொழியின் படிமங்களையும் கைக்கொள்வதாக இருக்கின்றது.

படைப்பாளன் மொழியைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துவது மொழியின் உரையாடலோடு இணைந்து வெளிப்படுகின்றது. இந்த உரையாடல் மொழி, படிமங்களை ஊடுருவி அதற்குள்ளான பேச்சுத்தன்மையை அதற்குள்ளாகவே வலியுறுத்தி நிற்கின்றது. புதினத்துவப் படிமங்களின் எல்லா நிலைகளும் இத்தன்மையைப் பகிர்ந்து கொள்பவைகளாக அக நிலையின் உரைநடை நிலைப் படிமங்களாக, மொழியின், நடையின் இன்னொரு உலகினை உணர்த்தும் படிமங்களாகவே இருக்கின்றன. கவிதைப் படிமங்களின் தலைமையான கொள்கைகளெல்லாம் முழுமையான பேச்சின்

14. Michel Bakthin, Epic and Novel, p. 51.

பேச்சியல்பு அல்லது விவாத இயல்புத் தன்மையை உள்ளூர உணர்ந்து அகமதிப்பீடு செய்து முன்வைக்க இயலாதவைகளாகவே இருக்கின்றன.

ஒன்ஞ்சினைப் பகுத்தாயும் போது, சிக்கல்கள் இல்லாமல் ஒன்ஞ்சின் மற்றும் லென்ஸ்கியின் படிமங்களைப் போலவே செம்மையான படிம மொழியைக் கொண்டிருக்கின்ற – பிரதி எழுதப்பட்டுள்ள (எடுத்துக்காட்டாக - தாய்) மொழிக்கட்டமைப்போடும் இணைத்துப் பேசலாம். படிம மொழியின் மையமாக உள்ளூரச் சிறந்து விளங்கக் கூடியதும், மொழிக்கூட்டமைவின் பேச்சுத்தன்மை இயல்புடையதுமாகத் 'தொல் மரபு நிலை' கனவு வயப்பட்ட உணர்வுப்பூர்வமான நிலையாக இருக்கின்றது. ரிச்சார்ட்சனின் நாட்டுப்புறக் கதைகள் அன்றாட நாட்டுப்புற மக்களின் வழக்காறுகளாக, அவர்களுக்கு அவர்களுடைய செவியில் இரகசியமாகக் கூறப்படும் கதைகளாக, பழைய உழவுப்பாடல்களோடு, எதிர்காலத்தைப் பற்றிய சிந்தனையையும் இணைத்துக் கூறுகின்ற நாட்டார் வழக்காற்று மொழியில் அமைக்கப்பட்டு இருக்கின்றன. எல்லை களுக்குட்பட்டதும் நகைச்சுவையானதுமான டாட்டியானாவின் பழம்மரபு மொழி எல்லைகளற்ற நிலையை உணர்த்தவதாகவும், நாட்டுப்புற மொழியின் உண்மையை அதற்கான உண்மையோடு உச்சரிக்கக் கூடியதாகவும் இருக்கின்றது. இதன் வழிப்பட்டே பக்தீன் தன்னுடைய "விழாக்கால மனோ நிலை" என்கின்ற சொல்லாடலைப் பன்முக நோக்கில் எழுத்துக்களுக்குள் உணர்த்துகின்றார்.

பெண்ணியச் சொல்லாடல்களும் அரங்கமும்

பெண்ணியச் சொல்லாடல்களும் அரங்கமும் என்பதனைத் தெள்ளத் தெளிவாகப் பேசுவதற்கு முன்பாக பால், இனம், பால்இனப் பாகுபாடு, ஆண் மையச் சமூகம் போன்றவற்றைத் தெரிந்துகொள்ள வேண்டியது அவசியமாகின்றது.

பால் இனம்

உலகம் முழுவதிலும் 'பால் இனம்' பற்றிய பேச்சு என்பது எழுபதுகளில் தான் விவரணையோடு தொடங்கப்பட்டது. இது உயிரியல் கூறுகளை மையமிட்ட பிரிவினைகளாக இல்லாமல் சமூகம் சார்ந்து பால் இனம் இயங்குகின்ற தன்மையைக் கவனத்தில் கொண்டிருந்தது. பால் இனப்பாகுபாடு வெளிப்படுத்தும் ஏற்ற இறக்கங்கள் என்பது இயல்பானதல்ல. பால் இனம் என்பது முறைப்படுத்தப்பட்ட கட்டமைப்புக்குள் ஒரு முறைமையை முன் வைக்கக் கூடியதாகவே பயன்படுத்தப்பட்டு வந்துள்ளது.

பால் இனப் பாகுபாடு

பால் இனத்தைப் புரிந்துகொள்வதில் உள்ள தன்மைகளைக் கூறுகின்றது. எடுத்துக்காட்டாக ஓர் உயிரி மற்ற உயிரிகளிடமிருந்து தன்னைத் தனியாக உணர்வது. மாறாகப் பால் இனம் என்பதனை ஒரு பரிமாணமாக உட்கொண்டு அதன் வழி வெளிப்படுகின்ற உள்ளார்ந்த தன்மைகளைப் பேசுவது. வயதைப் பற்றிய புரிதலில் பால் இனம் என்பது அணுகப்படும் விதத்தைப் பார்க்கலாம். 'வயதான ஆண்' (50) என்று சொல்வதற்கான வயது வரையறையைவிட 'வயதான பெண்' (35) வயது குறைந்தவளாக இருப்பாள்.

ஆண் மையம்

ஆண்மையம் என்பது ஆண் உயர்ந்தவன் என்றும் பெண் தாழ்ந்தவள் என்றும் சொல்லிக் கட்டமைக்கப்பட்ட ஒன்றாகும். அது சமூகம், நிறுவனம், அமைப்பு போன்ற பலவிதங்களில் தன் குணாம்சத்தை வழிநடத்திக் கொள்கின்றது. ஆனால் இந்த ஆண் மையத்தினுள் குறிப்பிட்ட ஒரே ஓர் ஆண் மட்டுமே நின்று பெண்ணை அடிமைப் படுத்துகின்ற முறைமையைச் செய்வதில்லை என்பது உணரப்பட வேண்டிய ஒன்றாகும்.

பால் - பங்கேற்பு, அல்லது பால் - இனப் பங்கேற்பு என்று புதிய முறையில் சொன்னாலும், பழைய முறையில் சொன்னாலும், பேசினாலும், 'பெண் மையம்' அல்லது 'பெண்ணின் பங்கேற்பு' எந்த நிலைமையில் இடம் பெற்றுள்ளது என்பதனைப் பற்றிப் பேசுவதாகவே இருக்கும்.

பெண்ணின் வெளிப்பாட்டு நிலை

பெண்கள் பற்றிய வெளிப்பாடுகள் - பெண்களின் நிலைகள், செயல்பாடுகள், சொந்தவெளி போன்ற அனைத்தும் ஆண் என்பவனோடு ஒப்புமைப் படுத்திப்பார்க்கப்படாமல் பெண்ணின் சுய உணர்வை மையமிட்டவைகளாகக் காண முற்படுவது.

'பால் இனம்' பற்றிய நமது புரிதல், பால் இனம் பற்றி உருவான கோட்பாடுகள் என்ற இரண்டிற்கும் ஒரு வரலாறு இருக்கின்றது. ஒவ்வொரு காலக்கட்டமும் பால் இனம் பற்றிய தனது புரிதலைத் தொடர்ந்து கலாச்சாரக் கற்பனைகள், பிரதிநிதித்துவங்கள், மற்றும் அறிவாராய்ச்சி சார்ந்த விவாதங்களில் வெளிப்படுத்திக் கொண்டே வந்துள்ளன. அதே நேரத்தில், உண்மையில் ஆண்மையை சமூகத்தைப் பற்றிய ஒட்டுமொத்த புரிதலில் - சமூகக் கோட்பாடுகளில் - பால் இனப் பாகுபாட்டு விவாதங்களிலும் கூட ஆணாதிக்கம் தானாக ஏறிவந்து தன்னை இருத்திக் கொள்கின்றது. சமூகங்கள் இரண்டு நிலைகளில் பால் இனத்தை வைத்துக் கொண்டிருக்கின்றன. (1) பால் இனத்தை அனுமதிப்பதன் வழியாக (2) பால் இனப் பாகுபாட்டைச் செயலுக் குள்ளாக்கி நிலைநிறுத்தவதன் வழியாக.

பால் இனம் சமூகத்தினுள் உருக்கொண்டு உலவுவதென்பது 'சூழலை' மையமிட்ட கதைகளாகவே இருக்கின்றன என்பதன் வழியாகத் தான் புரிந்து கொள்ள வேண்டும். ஒரு கதை ஒரு சூழலிலிருந்து சொல்லப்படுகின்றது என்ற பின்னணி மட்டும் தான் பால் இன, ஏற்ற இறக்கத்திற்கான கதையாக உள்ளது. ஒரே ஒரு கதை எல்லோருக்கும் பொதுவான ஒன்றாக இருக்கின்றது என்பது தான் பால் இன ஏற்ற இறக்கம் என்கின்ற தவறான கட்டுக்கதையின் மேலான தவறான புரிதலாக இருக்கின்றது. இதனுள் ஆண், பெண் ஏற்றத்தாழ்வு என்பது கொம்பேறி மூர்க்கன் மரம் ஏறுவது போலான வித்தைகளைக் கடந்த ஒன்றாகவே இருக்கின்றது.

1970 – களில் தொடக்கத்திலேயே பெண்கள் அக்காலக்கட்டம் முன்வைத்த தேவைகளை முன்னிட்டு அறிவார்ந்த ரீதியில் பெண் மையச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபட்டுள்ளனர். அரங்க நிகழ்வில் புதுமைகளும், ஆய்வு நெறிமுறைகளில் புதிய அணுகுமுறைகளும் முந்தைய

தலைமுறைகளை மறுதலிப்பதாகவும், அவற்றிலிருந்து மாறுபட்டுச் சிந்திப்பனவாகவும் தோன்றின.

அரங்கம், பண்பாடு, மொழி, அறிவியல் மற்றும் கலை சார்ந்து நடக்கின்ற அத்தனை நிகழ்வுகளும் ஒரு நிறுவனம் சார்ந்த சாதகத் தன்மைகளை நீரோட்டமாகத் தக்க வைத்துக் கொண்டே வளர்ந்து வந்தன. சமூக அறிவியல் போன்றவற்றில் 'ஆர்வம்' என்கின்ற ஒற்றை வளையத்தைக் கருவியாக உள்ளிழுத்துக் கொண்டு பொருள் மைய அறிவு அதன் வழித் தயாரிக்கப்படும் பொருள் சார்ந்த கல்வி, அல்லது பொருளைத் தேடிக் கொள்வதற்கான கல்வி என்ற முறையில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இந்தப் பார்வை ஆய்வு மற்றும் ஆய்வேடுகள் வரையிலும் நீண்டு செல்கின்றது. இதுதான் ஆய்வுகளுக்கும், ஆய்வுகள் செய்வது யார், யாருக்காக, என்பது போன்ற கேள்விகளுக்குப் பதிலாகவும் இருக்கின்றது. அதுவே ஆணாதிக்கச் சமூகத்தில் பெண்சார்ந்த செய்திகளாகப் பார்க்கப்படுவதற்கான பார்வையாகவும் இருக்கின்றது.

ஆணாதிக்கத்தை மையமிட்ட கருத்தாக்கங்களைப் பகுப்பாய்வுக்கு உட்படுத்தும் போது பெண்கள் ஒடுக்கப்படுவதற்கான காரண காரியங்களும் விரிவடைகின்றன. அதுவே பால் இனப் பாகுபாட்டைப் புரிந்து கொள்வதற்கு ஏதுவானதாகவும் இருக்கின்றது. பெண்ணியவாதிகள் இரண்டு நிலைகளிலான பார்வைகளாக இதனைக் காண்கின்றனர்.

1. சமூகம் வளர்ந்துள்ள விதத்தை விளக்குவது

2. அதனுள் ஒடுக்கப்பட்டுள்ள பெண்ணை விளக்குவது

ஹெய்டி ஹாட்மேன் பாலியிலிலும் வேலைப்பாடுகளிலும் பெண்ணை ஆண் அடக்கியாளுவது தான் பெண் ஒடுக்குதலுக்கு முக்கியக் காரணம் என்கிறார். அல் ஹிப்ரி என்கின்ற தீவிரப் பெண்ணியவாதி 'பால் இனம்' என்பது ஒரு நிறுவனத்தைப் போல் உள்ளது – அது உழைப்பாளர்களை ஆண், பெண் என்று பாகுபடுத்து - வதிலிருந்து தொடங்கி ஒவ்வொரு சமூகத்திலும் பெண்கள் ஒடுக்கப்படுவதற்கான அடிப்படையாக இருக்கின்றது. ஆனால், அடிப்படையில் இந்த ஒடுக்குதல் 'தயாரித்தளிப்பது' என்கின்ற ஒன்றன் வேரினுள் கண்டுபிடிக்கப்படுவதாக உள்ளது என்கின்றார்.

ஆண் 'பெண்ணை' அடக்கியாளுவதன் மூலமாக அவன் குழந்தையிடமுள்ள தன்னுடைய உறவை நிலைநிறுத்திக் கொள்கின்றான். மேலும் வயோதிகம் இழுத்து வைக்கும் பிரச்சினைகளுக்கான தீர்வாகவும் தன்னுடைய பரம்பரையைத் தக்க வைப்பதற்கான சான்றாகவும் பெண்ணைக் கருதுகின்றான் என்கின்றார்.

'நான் பெண்ணியவாதியல்ல – எனக்கு ஆண்களைப் பிடிக்கும்'

'நான் பெண்ணியவாதியல்ல – பெண்கள் வீட்டிலிருந்து கொண்டு குழந்தைத் தயாரிப்பில் ஈடுபடுவது நல்லது'

இது போன்ற நையாண்டியான முரண்பட்ட வாக்கிய வெளிப்பாடுகளைக் கடந்து பெண்ணியம் என்பது பொருளாதார, அரசியல், சமூக, உளவியல் என்ற பல நிலைகளில் பெண்கள் ஒடுக்கப்படுவதைப் பற்றிப் பேசுவதாக இருந்து கொண்டிருக்கின்றது. உலகின் பல்வேறு துறை சார்ந்த கோட்பாடுகளைப் போலப் பெண்ணிய அரங்கமும் விவரணைகளோடும், பரிசோதனை முயற்சிகளோடும் தன்னை வளர்த்துக் கொண்டும், நிலை நிறுத்திக் கொண்டும் வருகின்றது. தொடக்ககாலப் பெண்ணியவாதிகள் தங்களுக்குப் பிடித்த அல்லது தங்களால் இயங்க முடிந்த ஒரு நிலையில் நின்று கொண்டு மரபை மறுப்பது என்கின்ற நிலைப்பாட்டின்மேல் பல்வேறு வித முனைப்புக்களோடு செயல்படுவதைக் கருதுகோளாகக் கொண்டிருந்தனர். பெண்ணியம் என்பது ஏதாவது ஒரு நிலையில் நின்று கொண்டு ஏதாவது ஒன்றை மறுப்பது என்கின்ற தோரணையில் பார்க்கப்படுவது அல்ல. இது பெண்ணியத்தின் மேல் தவறான விளைவுகளையே உண்டாக்கி இருக்கின்றது. பெண்ணியம் அல்லது பெண்ணிய அரங்கம் என்பது திணிப்புகளும், திவட்டல்களும், முன்முடிவுகளும், நிராகரிப்புகளும், இல்லாத ஒரு புதிய பிறப்பை வேண்டுவதாகும். ஏறக்குறைய புனிதத்துவத்தோடு கூடிய புது வகையிலான இருத்தலை முன் மொழியக் கூடியதாக இருக்கின்றது.

எழுத்துக்களில் 'அவன்' என்பது 'அவள்' 'அவன்' என்ற இரண்டிற்கும் பொதுவாகப் பயன்படுத்தப்படுவதைப் பெண்ணியம் எளிதாக எடுத்துக் கொண்டதைப் போல அரங்கத்தில் 'அவன்' என்பவனின் வரலாறு மட்டும் பேசப்பட்டதையும், 'அவள்' என்பது ஒட்டுமொத்தமாக இல்லாமல் போனதையும் அடியொட்டிய முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. ஆனால் எழுத்துலகில் 'அவள்' என்பதனை விலக்கிய 'அவன்', அவள், அவன் இரண்டிற்கும் பொதுவாக வருவதில் என்ன பிரச்சினை இருக்கிறது? என்று பேசப்பட்டதைப் போலவே அரங்க நிகழ்வுகளிலும் பேசப்பட்டது. அவளைப் போல அவன் நடிக்கின்றான் என்பதைக் கடந்து அதற்குள் தனியாகப் பேசக்கூடியதாக என்ன இருக்கிறது?என்ற பார்வையிலேயே அது பார்க்கப்பட்டது. மொழிப் பழக்கத்தில், மொழி மரபில் 'அவள்' என்பவள் இயல்பாகவே அதனுள் இருக்கிறாள் என்று உணரப்பட வேண்டியது சமூகத்தால் பார்க்கப்பட்டு விட்டது. இது எப்படி ஒரு செய்தியைப் பார்ப்பது, எப்படி வாழ்க்கையைப் பார்ப்பது என்பதை உணராமல் 'அவன்' என்பவனின் அனுபவத்தினூடாக

ஒட்டு மொத்த உலகச் செய்திகளும் பார்க்கப்படுகின்றன என்பதை ஏற்றுக் கொள்ள வைப்பதாகும். உலகத்தை எப்படி பார்ப்பது? வாழ்க்கையை எப்படி பார்ப்பது என்பது போன்றவற்றை அனுபவ வழி எடுத்துக் கூறுபவனாக அவன் இருக்கின்றான்.

கடந்த காலத்தில் ஆண்வழியாக வழிப்படுத்தப்பட்ட முட்டாள் தனமான சிந்தனைகளுக்குள்ளும், நிகழ்வுகளுக்குள்ளும் பெண் இல்லாமல் போனதைப் பற்றி இன்று ஏன் கவலைப்படவேண்டும் என்ற சிந்தனையும் இருந்து கொண்டு தான் இருக்கின்றது. ஆனால் ஆணால் மட்டும் வழிநடத்தப்பட்ட நிகழ்வுகளுக்குள் பெண் என்பவள் எவ்வாறு சிதைக்கப்பட்டுள்ளாள் என்பது அவ்வளவு எளிதாக ஒரு பெண் சிந்தனையாளரால் விட்டுவிட முடியாது என்பது உண்மை.

குறிப்பாக, எழுத்துலகில் பெண் எழுத்தாளர்கள் என்றென்றும் பிரகாசிக்கக்கூடிய நட்சத்திர எழுத்தாளர்களாகத் தங்களைக் கட்டமைத்துக் கொள்ள முடிந்ததில்லை. அதிலும் 60, 70 – களில் மேல்தட்டு வர்க்க ஆண் எழுத்தாளர்கள் மட்டுமே எழுத்தாளர்களாக இறக்குமதியாகி அமர்ந்திருந்தனர். எழுத்துகளும், பத்திரிக்கைகளும், நாடக நிகழ்வுகளும், அவை சார்ந்த விருதுகளும் ஒட்டு மொத்தப் பொட்டலமாக அவர்கள் கையில் தான் உருண்டு வந்து கொண்டிருந்தன. எண்பதுகளுக்குப் பின்னர்த் தான் சாதியைக் கடந்த எழுத்தாளர்களாக ஒன்றிரண்டு பேர் வெளிவரத் தொடங்கினர். அதிலும் பெண்கள், சாதியைக் கடந்த எழுத்தாளர்களாகக் கூட இல்லாமல், அரங்க நிகழ்வாளர்களாக, இருந்த போதிலும் கூட முறையான அங்கீகாரத்தை ஆணுலகமும் ஆதிக்க ஆண் சார்ந்த பெண்களும் தருவதற்கு மறுத்ததோடல்லாமல் ஆதிக்க சாதியில் படாத பெண்களின் வாய்ப்புக்களைத் தட்டித் தவிடு பொடியாக்கும் வித்தைகளையும் செய்தனர்.

இன்றளவிலும் நாடக இயக்கத்திலும் திரைப்பட இயக்கத்திலும் பரிமாணங்களினூடாகப் பெண்ணைப் பார்ப்பவையாக ஆண்களின் கண்கள் தான் இருக்கின்றன. அதனால்தான் பாலினப் பாகுபாட்டைக் கடந்து பெண் உள்ளத்தையும் உடலையும் காணுவதற்குத் தெரியாத கோணல்களாகி அவை கிடக்கின்றன. பெண்ணைச் சரியாகப் பார்க்கத் தவறுவதைப் 'பழக்கப்படுத்தப்பட்ட பார்வையாகச் சொல்லிக் கொண்டு போவது பெண் உடல்களையும், பிம்பங்களையும் சேதப்படுத்தித் தவறான வரலாற்றைக் கட்டமைத்து நீட்டிக் கொண்டு செல்கின்ற செயலாகும்.

மருத்துவ முறைகளின்படி ஒரு மருந்தைச் சந்தையில் இறக்குவதற்கு முன்பாக அதனை ஆணுடலில் பரிசோதித்துப் பார்த்தால்

உண்டாகும் பின் விளைவுகளும், பெண்ணுடலில் பரிசோதித்துப் பார்த்தால் உண்டாகும் பின் விளைவுகளும் வேறு வேறானவையாகத் தானே இருக்க முடியும். ஆனால், ஆண் உடலின் மனத்தின் பின் விளைவுகள் மட்டுமே எல்லாத் துறைகளுக்குமான ஒட்டுமொத்த முடிவுகளாக மனிதனால் முடிவுக்குக் கொண்டு வரப்பட்டுள்ளன.

இன்றுவரை பெண்ணியம் என்பதைப் பேச்சாக, எழுத்தாக, நிகழ்வாகக் கொண்டிருப்பவர்கள் அனைவருமே (நான் உட்பட) ஆணுடைமைச் சமூகத்தின் பிரதிநிதிகளாகத்தான் இருந்து வந்துள்ளோம். அதாவது ஆண் நிர்மாணித்த சட்டதிட்டங்களுக்குக் கட்டுப்பட்டு வளர்ந்து அந்தக் கட்டுப்பாட்டை உட்கொண்டே வாழ்க்கையமைப்பின் ஒரு பகுதியாக இருந்து கொண்டு ஆணாதிக்கச் சமூகத்தின் சட்டதிட்டங்களை உள்வாங்கிச் செயல்படுத்திப் பணிந்து அதற்கேற்றபடி நடந்து கொண்டிருப்பவர்களாகத்தான் இருக்கின்றனர். மரபுவழிப்பட்ட இனப்பாகுபாட்டின்படி ஆண் என்பவன் பாதுகாப்பான, திடகாத்திரமான, வல்லமைமிக்க, முடிவெடுக்க வேண்டிய பொறுப்பில் உள்ளவனாவான். அந்த ஆண் பெண்களை உணர்வுப் பூர்வ, வலுக்குறைந்த, பொறுப்பில்லாது முடிவெடுக்கக் கூடியவர்களாக, அடிபணிந்து போகக் கூடியவர்களாகக் கண்டுள்ளான். இந்தப் பார்வைதான் வரலாறு முழுவதும் ஆணுக்கும் பெண்ணுக்குமான சமானமற்ற தன்மையை நிறுவுவதற்கு அடித்தளமாக அமைந்துள்ளது. அதுவே குடும்பம், அரசியல், கல்வி நிறுவனம், தொழில்நுட்பம், அரங்க நிகழ்வுகள் போன்ற அனைத்திலுமிருந்து பெண்களை விலக்கி நிறுத்துவதற்கும், தலைமைப் பொறுப்புகளிலிருந்து தட்டி விடுவதற்கும் காரணமாக அமைகின்றது. அதனால் ஓர் அரங்க நிகழ்விலும் ஆணால் செய்யப்படும் போது கிடைக்கின்ற அங்கீகாரங்கள் பெண்ணால் செய்யப்படும் போது கிடைக்கப் பெறுவதில்லை. ஆண் செய்கின்ற அதே வேலையைப் பெண் செய்கின்றபோது அவளுக்குக் குறைந்த கூலி கொடுக்கப்படும். ஆண் செய்கின்ற வேலைக்கு வேறு பெயர் இடப்படும். பெண் செய்கின்ற வேலைக்கு வேறு தலைப்பு இடப்படும்.

இதுதான் ஆணாதிக்கச் சமூகத்தின் தந்திரம். அது இன வேறுபாட்டை அடியாழமாகத் திணித்துக் கொண்டிருக்கின்ற சமூகம். அது ஆணைவிடப் பெண் தாழ்ந்தவள் என்ற நம்பிக்கையை உணவினூடே சேர்க்கும் உப்பினைப் போல் சேர்த்துக் கொண்டே மனித குலத்தை இயக்கிக் கொண்டிருக்கும். ஆண் ஆணாகவும், பெண் பெண்ணாகவும் இருப்பார்கள் என்பது மட்டும் தான் மாற்ற முடியாது.

உயிரியல் ரீதியான தாழ்வு மனப்பான்மையாக, பெண் ஆணைவிடத் தாழ்ந்தவள் என்பதனை உலகின் நன்மைக்கான

தேவையாகவும் முன்மொழியப்படுகின்றது. இதனால் பெண்கள் உணர்ச்சிவசப்பட்டால் அதை Hysteria என்ற நோயாகவும், ஆண் உணர்ச்சி வசப்பட்டால் அதை Tension என்றும் பெயரிடுகின்றனர். இதனால் பெண்கள் உடல் கூறுகளின் வழியாகத் தாழ்த்தப்படுகிறார்கள் என்பதனைப் பெண்ணியம் தனது செயல்பாடுகளில் முன்வைப்பதில்லை. சொல்லப்போனால் பல பெண்ணியவாதிகள் தங்களது சிறப்பான கூறுகளைப் பெண்கள் கொண்டாட வேண்டுமென்கின்றனர். ஆனால் உடலின் அளவு, பருமன், உடலின் இரசாயன மாற்றங்கள் போன்றவற்றின் அடிப்படையில் ஆணைவிட உயர்வாகக் காட்டிக் கொள்ளும் பெண்ணின் உடற்கூறுகளை ஒத்துக் கொள்வதில்லை. மாறாக, ஆண் அதிகமான அறிவுள்ளவன், தர்க்கங்களை வழி நடத்துபவன், அதி தைரியசாலி, சிறந்த தலைவன் போன்றவற்றிற்காக மேற்கொள்ளப்படும் புனைவியல் சொற்கூறுகளாகவே ஆணுடைய அனைத்தும் இருக்கின்றன. உண்மையில் பெண் என்பவள் பெண்மை மட்டும் உடையவளல்ல. ஆண் என்பவன் ஆண்மை மட்டும் கொண்டவனல்ல. பெண்ணுக்குப் பெண்மையையும், ஆணுக்கு ஆண்மையையும் கட்டாயப்படுத்துவது இந்தச் சமூகம். இக்கட்டாயப்படுத்துவதில்தான் ஆணாதிக்கச் சமூகம் கட்டமைக்கப்பட்டது.

ஆண் பெண்ணைவிட உயர்ந்தவன் என்ற கட்டமைப்பு பொருளாதாரம், அரசியல், சமூக அங்கீகாரம் போன்ற அனைத்திலும் ஆணை மேல் நிறுத்திக்கொண்டு, அவன் செயல்படுவதற்காகச் சிந்திக்கத் தெரியாத வலுக்குறைந்த பெண்கள் கருவிகளாகப் பின்நின்று அவனுக்கு வேண்டியவற்றைச் செய்யக் கூடியவர்களாக இருப்பார்கள். பிறப்பதற்கு முன்பாகவே பெண்களைத் தொற்றிக் கொள்ளும் சமூக நோயாக இது காணப்பட வேண்டியதாகும். இவற்றையெல்லாம் கடந்து தான் பெண் எழுதுவதும், பேசுவதும், நடிப்பதும், நிகழ்வுகளை இயக்குவதும் நடக்க வேண்டியுள்ளது.

பல்வேறு துறைகளைப் பற்றியும் ஆணாதிக்கச் சமுதாயம் முன் முடிவுகளை முன்வைத்துள்ளது. எடுத்துக் காட்டாகக் கணிதம் என்பது பெண்களுக்கு முடியாத ஒன்று என்கின்ற கருத்து. பெண்கள் ஆண்களைப் போல அன்றாட வாழ்வின் நிகழ்வுகளைத் தர்க்கரீதியாகப் பார்க்கத் தெரியாதவர்கள். இதனால் கணக்கெடுப்புகளில் தவறக் கூடியவர்களாகவே இருப்பார்கள். ஏனென்றால் குடும்பத்தில், பொது இடங்களில் நடக்கின்ற தர்க்கங்களில் இயல்பாக ஈடுபடக்கூடிய மனம், உடல், மற்றும் சக்தி போன்றவை பெண்களுக்குக் கிடையாது என்பது காரணமாகக் கூறப்படுகின்றது. இதைப் போலவே அரங்க நிகழ்வுகளின் வரலாற்றில் பெண்களுக்கென்று ஒருசில தனிச் சடங்குகள் பெண்கள்

நடத்திக் கொள்ளலாம் என்கின்ற வழக்கு இருந்தாலும் பொதுவான அரங்க நிகழ்வுகள் அனைத்தும் ஆண் மையமானவை. ஆண் நடிகர்களைப் பாத்திரங்களாக வைத்துத் தர்க்க ரீதியாக நிறுத்திப் பெண் சிந்திப்பதை ஆணுலகம் விரும்பவில்லை. நாட்டுப்புற வடிவங்களும் செவ்வியல் வடிவங்களும், ஆண்மையமானவை. தெருக்கூத்து, கதகளி, யட்சகானம் போன்ற அனைத்துக் கலை வடிவங்களும் ஆண் பிரதியை, ஆண் பிம்பத்தை, ஆண்உடல் மொழியை, ஆண் வேடத்தை, ஆண் உலகத்தைக் கொண்டாடுபவைகளாகவே இருக்கின்றன.

இந்தக் கலை வடிவங்களில் இடம்பெறுகின்ற பெண் வேடங் களையும், ஆண்களே ஏற்று நடிக்கின்றனர். அது ஆண், பெண் என்ற இரண்டுமல்லாத நிலைப்பட்ட ஒன்றாகப் பார்க்கும் விதத்திலேயே நிகழ்வினுள் இடம்பெறுகின்றது என்பதைக் கூட உணராத ஆணுலகம் அதனையே விரும்பி ஏற்றுக் கொண்டு, அதனையே சரியென்றும் சொல்லிக் கொண்டு அதனை ஒரு முறையாகவும் பாவித்து நடத்திக் கொண்டு வருகின்றது. ஒரு பெண் கதகளியில் சீதையாக வரும்போது இன்னொரு சீதையைப் பார்க்கின்றோம். ஆனால் ஓர் ஆண் சீதையாக வேடமேற்று வருகின்றபோது சீதை வேடமேற்றுள்ள சந்திரசேகரன் நாயர் தான் ஆண் என்பதனை மறைப்பதற்கு இரண்டு சிரட்டைகளை மார்பில் பொருத்திக் கொண்டு தன்னைப் பெண்ணாக மாற்றி எவ்வாறு வந்து நிற்கிறார் என்றே பார்க்க முடியும் என்கின்ற அடிப்படைப் புரிதலை மறந்து ஆணுலகம் அதனையே செய்து கொண்டு வருகின்றது. ஆண் பெண் வேடம் கட்டும் போது பார்வையாளன் பாத்திரங்களினூடாகக் கடக்க வேண்டிய தூரங்கள் அதிகரிக்கின்றன. பெண்களுக்கும் கலைக்கும் பெருந்தூரமில்லை. ஆனால் ஆணுலகம் முன்னிறுத்தி வழிநடத்தி வைத்திருக்கும் முன்முடிவுகளை மையமிட்ட நிகழ்வுகளில் பெண்களுக்கான அத்தனை இடங்களும் பறித்தெறியப்பட்டு, சுரண்டப்பட்டு, நிர்மூலமாக்கப் பட்டு, ஆணதிகாரம் அவர்களை இல்லாமல் ஆக்கியிருக்கின்றது.

இயல்பு வாழ்க்கையில் ஆண் எக்காரணம் கொண்டும் கண்ணீர் சிந்தக் கூடாது. கண்ணீர் சிந்தும் மனிதனைப் பார்த்து, 'ஏண்டா ... பொம்பளை மாதிரி அழற' என்று கூறுவது இயல்பான பேச்சு வழக்காக இருக்கின்றது. எந்தப் பெண்ணும் உலகில் பெண்களுக்கு எதிராக நடக்கும் மூடத்தனமான அசிங்கங்களைக் கண்டு வயிற்றிலும் நெஞ்சிலும் அடித்துக் கொண்டு அழுது தங்களைக் காட்சிக்கு உட்படுத்துவதில்லை. இறுகிய முகங்களோடும், வறண்டு போன கண்களோடும் வாழ்க்கையைத் தள்ளிச் செல்லுகின்ற கோடானு கோடிப் பெண்களின் மேல் ஆணுலகம் வைக்கின்ற அசிங்கமான சொல்லாடல்களாக இவை இருக்கின்றன. இதனால் அரங்க

நிகழ்வுகளிலும் பெண்கள் மகனுக்காக, தந்தைக்காக, கணவனுக்காக அழுபவர்களாகவே காட்டப்படுகின்றனர். ஒரு பெண்ணின் அழுகை என்பது நாடகத்தை உச்ச நிலைக்குக் கொண்டு செல்வதற்கான உத்தியாகக் கையாளப்படுகின்றது.

மற்ற நாடுகளைப் போலல்லாமல் மதம் என்கின்ற நிறுவனம் இந்தியாவில் பெண்களைக் கருவிகளாக்கிக் கொண்டு அவர்களுக்கு எதிராகவே எவ்வாறு செயல்படுகின்றது என்பதையும், மதம் போன்ற நிறுவனங்களின் போராட்டங்களுக்குள் பெண்களின் வாழ்க்கையும், உடலும் சிதைக்கப்படுவதையும் எதிர்த்துப் பெண்கள் அரங்கச் செயல்பாடுகளை நிகழ்த்தியுள்ளனர். உலகம் முழுமையிலுமாக நிலவும் பெண், ஆண் பால் இனப் பகுப்பே பெண்களை அடிமையாக்குகிறது என்று வரலாறு நெடுகிலுமாகப் புரட்டிப் புரிந்து கொண்டு வந்தாலும், இந்தியாவில் மட்டுமே பெண்கள் சாதி ரீதியாக, மத ரீதியாக ஒடுக்கப்படுவதற்குப் பின்னரே பால் இனப் பாகுபாட்டின் ஒடுக்கு முறைகளுக்குத் தள்ளப்படுகின்றனர். இதனால் சாதியில் உயர்ந்தும், மதத்தில் இந்துவாகவும் இருக்கின்ற பெண்களுக்குத் தாழ்த்தப்பட்ட பெண்களைவிடப் பிரச்சினைகள் குறைவாகவே இருக்கின்றன. நிறத்தாலும், இனத்தாலும், பொருளாதாரச் சமூக நிலைப்பாடுகளாலும் பின்தள்ளப்படுகின்ற பெண்கள் அனைத்து மூலைகளிலிருந்தும் பெயர் தெரியாப் பிரச்சினைகளால் தாக்கப்படுகின்றனர்.

இதனால் அரங்க நிகழ்வுகளில் என்னைப் போன்றவர்கள் அரங்கில் நிற்பதற்கான அத்தனை திறமைகளையும் பெற்றிருந்த காரணத்தினால் மட்டுமே அரங்க நிகழ்வுகளிலிருந்து நீக்க முடியாத இடத்தைப் பெறுபவர்களாக ஆக முடிந்தது. உயர்சாதிப் பெண் களுக்கான இட ஒதுக்கீடுகள் அரங்க நிகழ்வுகளுக்குள்ளும் நிரப்பப்பட்ட பின்னரே திறமையுள்ள ஒடுக்கப்பட்ட பெண்ணாகிய நான் இடம்பெற முடிந்தது. திறமையுள்ள நான் ஒடுக்கப்பட்ட நிகழ்வுகள் அனைத்தையும் அரங்க வரலாற்றின் கோணல் நிகழ்வுகளாகவே என்னால் காண முடிந்தது. இதனால் 1991 - இல் நான் என் நாடகத்தை இயக்க வேண்டிய கட்டாயத்திற்குத் தள்ளப்பட்டேன். தமிழகத்தின் முதல் தலித் பெண் இயக்குநர் என்ற பெயரில் அரங்க வரலாற்றில் நான் இடம்பெற்றேன். என்னுடைய கருத்துப்போன கருத்த மக்கள் என்ற நாடகம் நெருப்பில் குளித்து உடல் வெந்து நிற்கும் சீதை ஒடுக்கப்பட்ட பெண்களின் வம்சமாக, பழங்குடி இனத்தவர்களில் ஒருத்தியாகக் காட்டப்பட்டாள். சீதையையும், அகலிகையையும், திரௌபதியையும் வைத்துக் கொண்டு பேசுகின்றபோது பிரச்சினைகள் ஒரு முழுவீச்சில் சென்று சேர இயலாதிருக்கின்றது. இதற்கு அப்பாத்திரங்களைப் பற்றி ஏற்கெனவே

சமுகத்தில் நிலவிவிடுகின்ற முன்முடிவுகளே காரணம் என்பதனை உணர்ந்ததால் தான் தலித் மக்கள் அன்றாட வாழ்வியலில் ஒடுக்கப்படுகின்ற கன்னிகளை இனம் கண்டு தலித் மக்களுக்கே தேவையான எதிர்ப்புணர்வை நாடகத்தின் வழியாக வெளிப்படுத்த வேண்டுமென்று முனைந்த முனைப்பில் தான் 'தீ' என்கின்ற நாடகம் என்னால் எழுதப்பட்டு இயக்கப்பட்டு அரங்கேற்றப்பட்டது.

பாண்டிச்சேரி நிகழ்கலைப் பள்ளியில் பல ஆண்களுக்கு நடுவில் தொடர்ந்து நின்ற ஒரே ஒரு பெண்ணான நான் பெரிய பெரிய இயக்குநர்களின் இயக்கத்தின் கீழ் நடித்த போதும், நாடகங்களை நானே எழுதிய போதும், நாடகங்களை நான் இயக்கிய போதும் எவ்விதப் பாராட்டுதல்களையோ, திறனாய்வையோ, குற்றச்சாட்டுகளையோ கேட்டதில்லை. நாம் செய்கின்ற செயல்பாடுகளைக் கண்டு கொள்ளாமல், அதனைப் பற்றிப் பேசாமல் விட்டு விடுவது என்பது ஆதிக்கப் பிரச்சினையை அவர்களால்தான் பேச முடியும் என்று சொல்வதையும் கேட்க வேண்டியிருந்தது. அவர்கள் தானாகவே தங்களின் குரலை என் நாடகத்தின் மேல் வைக்குமளவிற்குச் செய்த நாடகம் தான் 'மீடியா' யூரிப்பிடிஸின் பிரதியான மீடியாவை எடுத்துக்கொண்டு இயக்கினேன். அதனுள், வித்தைகளில் சிறந்த மீடியாவின் உடல்மொழியை பரிசோதனை முயற்சியாக இந்நாடகத்தை இயக்கினேன். ஒரு பெண்ணுள்ளிருக்கும் ஆண் உடல்மொழியைச் செவ்வியல் மற்றும் நடப்பியல் நிலையில் இயல்பாக வெளிப்படுத்த முடிந்தது. அதைப் போலவே ஆணுக்குப் பெண்ணின் உடல் மொழியைத் தடைகளின்றி இயல்பாக அரங்க நிகழ்வில் 'மீடியா' என்கின்ற பிரதியின் வழி நான் உணர்த்த முயன்ற உணர்வோட்டங்கள் எள்ளளவும் சிதைவுபடாமல் வெளிப்பட்டன. கடந்த காலத்தையும், நிகழ்காலத்தையும் இணைப்பதற்குச் செவ்வியல் கலையும், நாட்டுப்புற நடன அசைவுகளும் நடிகர்களால் உள்வாங்கப்பட்டு, பாத்திர வார்ப்புகளாக வெளிக்கொண்டு வரப்பட்டன. பாண்டிச்சேரி, சென்னை, மதுரை போன்ற ஊர்களில் நிகழ்த்தப்பட்ட இந்த நாடகம் இயக்கக் கட்டமைப்பின் புதுமையாகவே வெளிப்பட்டது. ஏனென்றால் ஏறக்குறைய 14 பெண்கள் முதன்முறையாக மேடையில் தோன்றி ஒரு முழுநீள நாடகத்தினுள் இடம்பெற்றுத் தங்களின் பங்கேற்பை வெளிப்படுத்திய முதல் தமிழ் நாடகமாக இது இருந்தது. இதற்குப் பின்னர் நான் இயக்கிய 'அடையாளம்' 'சக்தி' போன்ற நாடகங்களில் முழுவதுமாக ஆண்களை விலக்கிய நிகழ்வுகளைச் செய்திருந்தாலும் மீடியாவின் 'Choreography' மற்றும் இசைப் பின்னல்கள், நாடகக்கரு பகிர்ந்தளிக்கப்பட்ட விதம், அது நவீன யுகத்தைத் தொட்டவிதம் போன்றவற்றினால் அது மிகச் சிறந்த

நாடகமாக இருந்தது என்பது மறைந்து போன கோமல் சுவாமிநாதன் அவர்களின் கருத்தாக இருந்தது.

பால் பாகுபாட்டை உடற்கூறு சார்ந்து அணுகி வெற்றி கண்ட நாடகமாக 'மீடியா' இருந்தது. அக்காலத்தில் மாதர் சங்க நாடகங்கள், சென்னைக் கலைக் குழுவின் நாடகங்கள் போன்றவை பால் இனப் பாகுபாட்டைச் சமூகம் சார்ந்து அணுகியவைகளாக இருந்தன. பெண்களின் வாழ்க்கையில் வெளியில் பேசப்படாத பிரச்சினைகளான பாலியல் சார்ந்த சிக்கல்களை நாகமண்டலம் என்கின்ற பிரதியில் கிரீஷ் கார்னாட்டின் எழுத்துக்கள் வெளிப்படுத்தியிருப்பதை அரங்க வரலாற்றின் இயக்கம் என்கின்ற பாகத்திற்குட்படுத்தி என்னால் வலுப்பெறச் செய்ய முடிந்தது.

கட்டமைப்பு எல்லைகளைக் கடந்து பரந்து பிரிந்து செல்லும் அரங்கத்தைப் பெண்ணின் யதார்த்த வாழ்வுப் பிம்பங்களோடு இணைத்துப் பார்க்கும்போது உருவாகின்ற மரபு சார் பெண் பிம்பச் சிதைவுகளை 'விளிம்புகள்' நாடகம் வெளிக்கொண்டு வந்தது.

மொழி என்பது இருத்தலுக்கான வளாகமாக இருக்கும்போது உலகம் என்பது முடிவுபெறாத பிரதியாக இருப்பது உண்மை. அதனுள் குறிப்பான்கள் தான் எப்பொழுதும் செயல்பாடுகளை இயக்கிக் கொண்டிருக்கின்றன. நாடகப்பிரதி என்பது தீர்மானமில்லாத தன்மையைக் காண முயலுகின்ற போது அது வேண்டி நிற்கின்ற இயக்கமும், நடிப்பும் அரங்கின் அத்தனை கூறுகளையும் பார்வையாளர்களின் பொருண்மை உட்கிரகிப்பின் வசதிக்கு விட்டுவிட்டுப் படிமங்களின் துணைகளோடு படிமங்களைக் கடந்துபோவதாக நாடகத்தினுள் இருந்தது.

அரங்க மொழி பன்முகப் பொருண்மையுடையது என்பது நிலைநிறுத்திக் கொள்ளாத பொருண்மைக் கட்டமைப்பு உணர்த்தி நிற்கும் சாதகப் பொருண்மைகளை வெளியிடுகின்றது. இருத்தல் பற்றிய கட்டாயங்களை முன்வைக்காததாக, அடிப்படையில் இறுக்கமான வெளிகளைக் கடக்கக் கூடியதாகவும் இருக்கின்றது. நிலைநிறுத்தப் பட்ட இறுகிப்போன கருத்தாக்கப் போர்க்களத்தில் பிரதிகளுக்குள் கிடந்து தள்ளாடும் மனிதர்களின் வாழ்க்கை சார்ந்த உணர்வுகளைப் பல்குரல் தன்மைகளோடு வெளியிடுகின்றது.

மேற்குறிப்பிட்ட தன்மைகளில் தான் 'விளம்பு' என்ற நாடகம் தனிப்பட்ட என்னுடைய 1½ மணிநேர நடிப்பை உட்கொண்ட அரங்க நிகழ்வாக ஏறக்குறைய 25 இடங்களில் தமிழகத்தில் அரங்கேற்றப் பட்டது. நசீமா அசீஸின் நாடகப்பிரதி வெளியிட்டுள்ள மொழியம்சத்தின்

முக்கியக் கட்டுடைப்புத் தன்மை, நான் அரங்க நிகழ்வினுள் என்னை இணைத்துக் கொள்வதற்கு ஏதுவானதாக அமைந்தது. இருபத்தைந்து மேடைகளிலும் இருபத்தைந்து அரங்கச் சூழலை 'விளிம்பு' என்கின்ற நாடகத்தின் மூலமாகத் தந்துள்ளேன். 2001-இல் பாண்டிச்சேரி ஆசிரியர் கல்விப் பட்டப்படிப்பை முடித்த 60 பெண் ஆசிரியர்களை வைத்துக் கார்கில் போரை மையமிட்ட 'போர் நிறுத்தம்' என்கின்ற நாடகம் நடத்தப்பட்டது. இவற்றைப் பதிவு செய்வதற்குத் தமிழகத்தில் ஆட்களே இல்லை.

1989-இல் 'ஔரங்கசீப்' நாடகத்தின் மூலம் முதன்முதலாக நடைபெற்ற எனது மேடையேற்றம் இந்திரா பார்த்தசாரதி அவர்களால் மேடையேறிக் கொண்டதாகவே இருந்தது. 1993-இல் என்னுடைய நாடகத்தைச் சுபமங்களா நாடகவிழாவில் இடம்பெறச் செய்வதற்கும் கோமல் சுவாமிநாதன் அவர்களிடம் கடிதத்திற்கு மேல் கடிதமாக எழுதியே வாய்ப்பினைப் பெற்றேன். திரு.வெளி ரங்கராஜன் என்னுடைய இயக்கத்தில் உருவான நாகமண்டலம் நாடகத்தைச் சென்னையில் கூத்துப்பட்டறையில் அரங்கேற்றினார். தமிழகத்தின் மார்க்சிய நண்பர்களும், தலித் பெண்ணியவாதிகளான மோகன்லார்பீர், ஜெயபதி, முத்து, அலெக்ஸ், Fr.ஞானப்பிரகாசம், Fr.பிரிட்டோ போன்றவர்கள் தொடர்ந்து என்னுடைய நாடகங்கள் தமிழகத்தில் அரங்கேறப் பெறுவதற்கு உறுதுணையாக இருந்தார்கள்.

இத்தனை விவரங்களையும் - தமிழக அரங்கச் சூழலில் என்னுடைய இருத்தல் இல்லாமல் ஆக்கப்பட்டு விடுமோ என்ற பயத்தினால் நான் கூறவில்லை. ஆனால், தமிழக அரங்கச் சூழல் கடந்து வந்திருக்கின்ற அரங்க அழகியல், கோட்பாட்டு ரீதியாக என்னுடைய அரங்க நிகழ்வுகள் வழியான அதன் இயல்பினைக் கொண்டு என்னையும் அறியாமல் கடந்து வந்துள்ளதனை என்னால் இன்று உணர முடிகின்றது. பால் இனப்பாகுபாடு தொடக்கக் காலத்தில் அரங்க நிகழ்வுகளில் உணரப்பட்டதைத் தொடர்ந்து பெண்ணின் வெளியையும், இருத்தலையும் பதிவுசெய்து வெளிப்படுத்திக் கொண்ட அரங்க நிகழ்வுகளை உருவாக்க முடிந்தது. அதனைத் தொடர்ந்து சமூக நிகழ்வுகளின் சாதிக் கலவரங்களில் ஒடுக்கப்படுகின்ற பெண்களை நேரடியாக அரங்க வெளிக்குக் கொண்டு வந்து நிகழ்வுகள் தயாரிக்கப்பட்டன. தலித் பெண்ணிய அழகியல் அதற்கான இருப்பிடத்தை உணர்த்துவதன் மூலம் எவ்வாறு சாதாரணப் பெண்ணிய அழகியலிலிருந்து வேறுபடுகின்றது என்பதனை அரங்க உலகிற்கு எடுத்துக் காட்ட முடிந்தது.

ஷேக்ஸ்பியரின் கிங் லியர் மற்றும் மாக்பெத் போன்ற நாடகங்களின் அரங்க வேலைப்பாடுகளில் பணிபுரிந்திருந்தாலும்

ஷேக்ஸ்பியரை இயக்கிப் பார்ப்பதென்பது எனக்குள் நீண்ட நாள் கனவாகக் கிடந்தது. அதிலும் ஷேக்ஸ்பியர் தன்னுடைய அத்தனை கதாபாத்திரங்களையும் அலசி ஆராய்ந்து பார்க்கும் பார்வையில் ஒத்தல்லோவையும் டெஸ்டிமோனாவையும் பற்றிய அவரது பார்வை என்ன என்பதை ஷேக்ஸ்பியரே நேரடியாக மேடையில் வந்து பேசுவதாக எழுதப்பட்டு இயக்கப்பட்ட இந்த நாடகம் நிச்சயமாகத் தமிழ் அரங்க வரலாறு அதுவரை கண்டிராத ஒரு புதுமையும், புத்தாக்க முறையுமாகும்.

'சமாதியின் முழக்கம்' என்கின்ற நாடகம் பிடெரிக் டக்ளஸ் ஒரு கறுப்பு மனிதனாக, குழந்தை அடிமையாக விலைக்கு வாங்கப்பட்டு, பின் தன் அதிகாரியை எதிர்த்துப் புரட்சிக்கான போராளியாக வெளிப்படுவதை என் இயக்கத்தின் மூலமும், நாடக எழுத்தின் மூலமும் பேசியது. அடிமைப்பட்டுக்கிடந்த கறுப்பின மக்களின் வாழ்க்கைக்கும், தமிழநாட்டு தலித் மக்களின் வாழ்க்கைக்கும் மிகப்பெரிய வேறுபாடில்லை என்பதனை அந்நாடகத்தினை இயக்கும் போது உணர முடிந்தது. அந்த இரண்டு மணிநேர நாடகம் என்னால் இன்றும் பெரிதாக மதிக்கப்படுகின்ற படைப்பாக இருக்கின்றது.

1997-இல் இராமநாதபுரம் கருவைக்காட்டுக் கலைக்குழுவிற்காக நான் இயக்கித்தந்த 'தல்வார்' என்கின்ற நாடகம் முற்போக்கு எழுத்தாளர் சங்க மேடைகள் பலவற்றில் அரங்கேற்றப்பட்டது. இது சிப்பாய்க் கலகத்தை ஒட்டித் 'தல்வார்' என்ற கப்பலில் தொழிலாளர்கள் சுதந்திரத்திற்காகப் போராடியதை அடிப்படையாகக் கொண்டிருந்தது.

பாலியல் பொருளாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுச் சின்னாபின்னப் படுத்தப்படும் பெண் உடல் அனுபவிக்கும் இரணத்தைக் கன்னிமேரி என்ற நாடகம் உணர்த்தியது. தமிழகத்தில் பெண்களின் பிரச்சினை களைப் பல்வேறு கோணங்களில் கண்டு மேடையேற்றிய பெண் இயக்குநர் நானாகத்தான் இருந்திருக்கின்றேன். பிரபஞ்சனின் 'பண்பும் பயனும் அது' என்கின்ற சிறுகதை 'என்ன ஜாதி மிருகம்' என்ற பெயரிலான நாடகமாக என்னால் அரங்கேற்றப்பட்டது. 'பெண்' என்ற பெயரில் உலக வரலாற்றில் பெண்ணின் நிலைப்பாட்டைப் பற்றிப் பேசுவதான நாடகம் என்னால் இயக்கப்பட்டு அரங்கேற்றப்பட்டது. 2007-இல் கண்ணனூர் பல்கலைக் கழகத்தில் மகாஸ்வேதா தேவியின் 'பாயன்' நாடத்தை மலையாளத்தில் மொழிபெயர்த்து அப்பல்கலைக்கழகத்தின் ஆங்கிலத்துறைப் பெண்களை வைத்து மலையாளத்திலேயே இயக்கியளித்தேன். இந்நாடகம் தவிர மற்ற அத்தனை நிகழ்வுகளும் தமிழகத்தில் தான் நடத்தப்பட்டன. ஆனால் தமிழ் அரங்கவியலாளர்கள் கட்டமைத்த கட்டமைவுகளுக்குள் இடம்பெறுவதற்கு ஜீவா என்கின்ற உயர்சாதியைச் சேராத பெண் இயக்குநருக்கு இடம் இருக்காது என்பதை

முன்கூட்டியே உணர்ந்துதான் இத்தனை நிகழ்வுகளையும் நடத்தி வந்தேன். முற்போக்கு எழுத்தாளர்கள் சங்கம், கலை இலக்கியப் பெருமன்றம் நடத்திய கலை இரவுகள், நாடக விழாக்கள் அனைத்திலும் என்னுடைய நாடகங்கள் அரங்கேற்றப்பட்டிருக்கின்றன. என்றாலும், தமிழ் நவீன நாடக வரலாற்றைக் கட்டமைக்கும் பணியைச் செய்யும் எந்த ஆணுக்கும் இந்த நிகழ்வுகள் தெரியவில்லை என்பது உண்மை. உயர்சாதியைச் சேர்ந்த ஒரு பெண் போடும் தும்மலை விரித்துப் பதிவு செய்யும் ஆணாதிக்க அரங்க வரலாறு இதுபோன்ற அறிவார்த்த முயற்சிகளைப் புரிந்துகொள்ளும் பக்குவமில்லாமலேயே உருவாக்கப் பட்டது. உயர்சாதி இந்துக்கள் உருவாக்கி வைத்துள்ள இலக்கிய வரலாறுகளைப் போலவே அரங்க வரலாறும் நிலைநாட்டப்படுவதற்கு முயற்சிக்கின்றது. மட்டுமல்லாமல், உண்மையான நிகழ்வுகளைத் திருப்பிப்போட்டு மாற்றி, பெயர்மாற்றம் செய்வதிலும் ஆதிக்க வர்க்கத்தினர் ஈடுபடுகின்றனர். தமிழில் முதல் தலித் பெண் நாடக இயக்குநர் நான். நாட்டுப்புறக் கலைவடிவங்களின் பரிசோதனை நிகழ்வுகளில் ஆண் வேடம் தரித்த முதல்பெண் நான் தான். தலித் பெண்ணியம் சார்ந்த அரங்க வேலைப்பாடுகளில் பெண்ணை மட்டும் வைத்துக் கொண்டு செயல்பட்ட பெண்ணும் நான்தான். இந்த உண்மையை இப்போது சொல்லாமல் விட்டுவிட்டால் எப்போதுமே இந்த உண்மை அரங்க வரலாற்றில் இல்லாமல் போய்விடும் என்கின்ற நிலையை உணர்ந்து இதனைச் சொல்கின்றேன்.

நாடக எழுத்தாக்கம் சார்ந்த பரிசோதனை முயற்சிகளை எடுத்துக்கொண்டாலும், முதன் முதலாக நாடகப் பள்ளியில் கடலோடிகள் என்ற பிரதியைத் திரு. அனந்தகிருஷ்ணன் அவர்கள் மேடையேற்று வதற்கு முன்னே தமிழில் நான் மொழிபெயர்ப்பு செய்திருந்தேன். ஜான் அனுவில்லின் ஆன்டிக்கனியைத் தழுவியே எங்களது நாடக இயக்கமான ஆப்டிஸ்டிற்கு என்னால் ‘ஆன்டிகனி' நாடகம் எழுத்தாக்கம் பெற்றது. யூரிப்பிடிஸின் மீடியாவைத் தழுவிய என்னுடைய அரங்கப் பிரதி என்னால் எழுதப்பட்டதாகும். ‘சேரியின் தாலாட்டு' என்கின்ற 1992-இன் தலித் நாடக விழாவில் அரங்கேற்றப்பட்ட நாடகம் என்னால் எழுதப்பட்டது. கவிஞர் அறிவுமதி இந்நாடகத்தைப் பாராட்டி ஒரு மணிநேரம் பேசினார். மங்கையின் ‘பச்சமண்ணு' நாடகத்திற்குப் பிரதி உதவி எழுத்தாளராக இருந்தது நான்தான். 1994-இல் பாதல் சர்க்காரின் ‘ஹட்டாமலை நாட்டின் அப்புறத்தே' என்கின்ற நாடகம் மலையாளத்திலிருந்து தமிழுக்கு மொழிபெயர்த்து அரங்கேற்றப்பட்டது. கார்ல் மார்க்சின் வாழ்க்கையை மையமிட்ட ‘சரித்திரம் முடிவதில்லை' என்கின்ற நாடகம் மலையாளத்தி லிருந்து தமிழுக்கு மொழிபெயர்க்கப்பட்டு புத்தகமாகப் பதிப்பிக்கப் பட்டுள்ளது. அதுவும் அரங்கேற்றப்பட்டது.

ஷிபு எஸ்.கொட்டாரம் இயக்கிய மாக்பெத், கலிலியோ போன்ற நாடகங்கள் என்னால் தழுவாலக்கம் செய்யப்பட்ட நாடகப் பிரதிகளாகும். என்றாலும் கடந்த இருபது ஆண்டுகளில் கருஞ்சுழி, நாற்காலிக்காரர், வெறியாட்டம் போன்ற ஒன்றிரண்டு நாடகங்கள் தவிர மற்ற எந்த நாடகமும் பேசப்படவில்லையென்றால் இது ஒரு பெரிய கோளாறு என்றே சொல்ல முடியும். என்னுடைய எழுத்தையும், அரங்க இயக்கத்தையும், அரங்கப் பணிகளையும் செய்தது வேறொருஉயர்சாதிப் பெண்ணாக இருந்திருந்தால் அவர்தான் தமிழ்ப் பெண்ணிய அரங்கத்தின் தலைமகள் என்று பெயர்சூட்டி இந்த நவீனநாடக உலகம் கொண்டாடியிருக்கும். நான் அரங்கத்தில் செய்த இந்த அரங்கப்பணிகளை இந்திய அளவில் எந்தப் பெண் அரங்கவியலாளரும் செய்யவில்லை, செய்ய முடியாது என்பதை உறுதியாகக் கூறுகின்றேன்.

நடிப்பு என்று எடுத்துக்கொண்டால் ஆண் நடிகர்கள் கிரேஸி மோகன், எஸ்.வி.சேகர் முதலாக ஜெயகுமார், பசுபதி, குமரவேல், ஜெயராஜ், ஜார்ஜ், பிரவீன், பழநி, அண்ணாமலை போன்ற நடிகர்கள் தோன்றினாலும் ஆளுமைமிகுந்த, தனக்கென ஒரு பாணியை வளர்த்துக் கொண்டு (சால்வினி அல்லது கீனைப் போன்ற) நடிக்கின்ற நடிகர்கள் இல்லை. ஆனால் அரங்கில் பெண் நடிகைகள் என்ற நிலையில் தனக்கென நடிப்பு முறைமையை வளர்த்துக் கொண்டு நடித்தவர்கள் நிறையப் பேர் இருக்கின்றனர். விகர்ணன், நசிகேதன், நாரதன், விதுரன் என்று ஆண் வேடங்களை நான் ஏற்றதற்கு எனக்கு அடிப்படையாக வைத்துக் கொண்டது சங்கீதபாணி நாடக நடிப்புத்தான். அதேபோன்று குரங்கின் முன்னங்கையில் இருண்மைக்கும் யதார்த்தத்திற்கு மிடையிலான உணர்வை உள்வாங்கிய நிலையிலும், ஆண்டிகனியில் பால் இனப் பாகுபாட்டு நிலையின் உச்சக்கட்டத்தில் அதிகாரம் பெண்ணைப் பலியாக்குகின்ற நிலைக்கு உட்பட்ட ஒரு மனநிலையினை உள்வாங்கிய பெண்ணாகவும் இன்னும் பல நிலைகளில் என்னை நான் கட்டுடைத்துக் கொண்டு செயல்பட்டதனால் மட்டுமே அத்தனை விதமான பாத்திரங்களையும் நிறைவுபடச் செய்ய முடிந்தது. இந்த நடிப்பு முறைமைகளுக்கு ஸ்டானிஸ்லாவ்ஸ்கி, மேயர்ஹோல்ட், பிரெக்ட் போன்ற எந்தப் பாணியையும் பின்பற்றவில்லை.

சில நிகழ்வுகள் மிகப்பெரும் அளவாகவே அரங்க நிகழ்விலுள் அமைந்திருந்தன. குறிப்பாக முனி நாடகத்தில் நான் ஏறக்குறைய இரண்டு மாதக் காலம் நாடக ஒத்திகையில் இருந்திருந்தாலும் பெண்ணை மையமிட்ட அந்த நிகழ்வில் பெண்ணான எனக்கு நல்ல பாத்திரப் பங்கேற்பு இல்லாமல் ஆக்கப்பட்டது. அதனால் கொடுக்கப் பட்டிருந்த ஐந்து நிமிட நடிப்பில் அத்தனை ஆண் நடிகர்களையும் இல்லாமல் ஆக்கிவிட வேண்டும் என்கின்ற முனைப்பை 'முனியில்' நான்

ஏற்ற பாத்திரத்தின் நடிப்பின் வழியாக உணர்த்தினேன். அது நான் எதிர்பார்த்ததைவிட வீரியமாக வெளிப்பட்டதைப் பார்வையாளர்களின் விமர்சனங்களின் வழியாகவும், பாராட்டுதல்களின் வழியாகவும் கேட்க முடிந்தது. இறந்து போன பழம் பெரும் நடிகர் பூர்ணம் விஸ்வநாதன் என்னருகில் வந்து, "நான் தாசியில் அர்ச்சனாவின் கடைசிக் கதறலைக் கண்டு சிலிர்த்துப் போனதற்குப் பின் உன் குரலைக் கேட்டுத்தான் சிலிர்த்திருக்கிறேன்" என்றார்.

நான் ஒரு பெண் இயக்குநராக இன்னொரு பெண்ணுக்கு நடிப்பதற்குக் கற்றுத் தரலாம். ஆனால் என்னைப் பொறுத்தவரையில் எந்த ஆண் இயக்குநரும் எனக்கு நடிப்பதற்குக் கற்றுத் தந்தவர்கள் அல்ல. இதை நான் அகங்காரத்துடன் சொல்லிக் கொள்வேன். தெருக்கூத்தில் கொஞ்சம் சதையுள்ள பெண்கள் ஏற்கெனவே இருக்கின்ற வேடங்களுக்கு நியமிக்கப்பட்டனர். கால்தாளமும், கைத்தாளமும் போடத் தெரிந்த எனக்கு வேடமில்லை என்று வருத்தப்பட்டு ஒரு பாட்டையும் அதன் அர்த்தத்தையும் எழுதிக் கொடுத்துப் பேசி நடிக்கச் சொன்னார்கள். ஐந்து நிமிடத்தில் நடந்து முடிந்த வேலை இது. நான் பாடியதையும், பேசியதையும் ஆசான் கண்ணப்பத் தம்பிரான் ஒத்துக் கொண்டு 'பேஷ் ... விகர்ணா...' என்றார். இது நிகழ்வு நடைபெறும் நாளுக்கு முந்தைய நாளில்தான் தீர்மானிக்கப்பட்டது. இந்த ஒரு நாள் ஒத்திகையில் கூத்தில் விகர்ணனாக நடித்ததை இந்துப் பத்திரிக்கை 'Outbursting Woman' என்று எழுதியது. மரபை உடைத்து நடிப்புலகிற்கு வெளிவந்த பெண் என்று பரம்பரையாகக் கூத்து நடத்தி வரும் புரிசை வாழ் மக்கள் கூறினார்கள். இந்த வரலாற்றில்தான் நாடகப் பள்ளியின் அடுத்த நிகழ்வில் நான் நசிகேதன் ஆனேன். இயக்குநர் பேரா. இராமானுஜம் இது 'Type Casting' என்று சொன்னார். எனக்குச் சங்கீதம் தெரியும். அரங்க நிகழ்விற்கு வந்த பிறகு 'அடவு பிழைக்கும்' என்ற பிரச்சினை இல்லை. தமிழ் நாடகத்தைப் பொறுத்தவரையில் ஒரு நடிகருக்கு ஆடவும், பாடவும், உச்சரிப்போடு தெளிவாகப் பேசவும் தெரிய வேண்டும் என்ற நியதிகளில் தோற்றுப் போனவர்கள் ஆண் நடிகர்கள். இவர்கள் தத்துவங்களை நாடகங்களாக்கிக் கொண்டு ஒன்றிரண்டு நாடகங்களில் நடிகர்களாகத் தேறிச் சென்றிருந்தாலும் நடிப்புக் கலையில் தோற்றவர்களாகவே இருக்கின்றனர்.

என்னைப் போன்று கலைராணி கூத்துப்பட்டறையின் எல்லா நிகழ்வுகளிலும் தன்னுடைய தனிப்பட்ட உள்வாங்குதலோடு பாத்திரங்களை வெளிப்படுத்தியுள்ளார். சுதா, சாரதா, அருட்செல்வி, சமுத்திரம் போன்ற பெண்கள் நடிப்பின் வழியாகத் தங்களை மிகத்திறமையுடன் வெளிப்படுத்தியுள்ளனர்.

பெண்ணிய அரங்கங்கள் இந்தியாவில் பலவிதக் கருவமைப்புக்களோடு செயற்பட்டிருக்கின்றன. 1980 களில் மாதர் சங்க அமைப்புகள் அதாவது மார்க்சியப் பெண்ணியவாதிகள் வரதட்சிணை, சமகூலியின்மை, போன்றவற்றை எதிர்த்தும், அளவுக்கு அதிகமான குடும்பச் சுமைகளை நிராகரித்தும், பெண் கல்வியின் அவசியத்திற்காகக் குரல் கொடுத்தும் அரங்கச் செயல்பாடுகளை நிகழ்த்தியுள்ளனர். இதுபோன்ற குறுநாடகங்களை வைத்து 120 மேடைகளில் நிகழ்வுகளை நடத்தியுள்ளேன்.

அரங்க நடிப்பில் பெண் நடிகர்களின் முன்னேற்றம் என்பது 1992-ஆம் ஆண்டிலிருந்து போற்றத்தக்கதாகவே இருந்திருக்கின்றது. கலைராணி கூத்துப்பட்டறையில் 1984 - இலிருந்தே செயல்பட்டவர். அவருடைய நடிப்பு அரங்க நிகழ்வு வரலாற்றில் பெண்களைப் பற்றிய மாற்றுக் கலாச்சாரப் புரிதலுக்கு வழிவகுப்பதாகவே இருந்தது. ஆனால் ஒரு தலித்திற்கான உடல்மொழியைக் கலைராணி 'நந்தனாக' உள்வாங்கிக் கொண்டது சிறப்பானதாக இருந்தது என்றாலும் ஒடுக்கப்பட்ட ஒருவனின் அடிமை நிலையைத் தெய்வாதீனப்படுத்திக் கொண்டாடுவதைப் பரிசோதனை முயற்சியாகவே, அரசியல் நிலைப்பட்ட கலைவடிவத்தின் வழியான சாதனையாக யதார்த்த வாழ்வின் இன்னொரு தலித்தால் காணமுடியாது. பல்கலை அரங்கத்தின் தீனிப் போரில் இளைய பத்மனாபன் அவர்கள் இரண்டு கட்டியங்காரிகளை மேடைக்குக் கதை நடத்த அனுப்பியது மிகச் சிறப்பான முன்னேற்றத்தை முன்வைத்தது. ஒட்டுமொத்தமாக அரங்க வரலாற்றில் நடிப்பைத் தங்களின் திறமையாக நினைத்து வெளிப்படுத்திய பெண் நடிகர்கள் மிகத் திறமையானவர்களாக இருந்தனர். இப்போது அந்தப் பெண் நடிகர்கள் எல்லாம் நிகழ்வுகளற்றுப் போன அரங்கச் சூழலில் தேடிப் பிடிக்க இயலாத தூரங்களுக்குள் போயிருக்கின்றனர்.

நான் .... கடந்த மூன்று ஆண்டுகளில் நடந்த நாடகக் கருத்தரங்குகள் தவிர அரங்க நிகழ்வுகள் எதனிலும் என்னை ஈடுபடுத்திக் கொள்ளவில்லை. பல்கலைக் கழக வளாக அரங்கில் ஒன்றிரண்டு முயற்சிகளை மேற்கொண்டேன். அவ்வளவுதான் அந்நிலையில் இருந்த என்னை மீண்டும் தன் ஞாபகத்தில கொண்டு வந்து பேராசிரியர் திரு.கே.எஸ்.ராஜேந்திரன் அவர்கள் பெங்களூரில் நடைபெற்ற நாடகப்பயிற்சிப் பட்டறைக்கு அழைத்துச் சென்றார். அவ்வாறு என்னைக் கட்டாயப்படுத்தி அழைத்துச் சென்றதன் வாயிலாக 'ஜென்மாக்கினி' என்ற 60 பக்க நாடகம் போற்றத்தக்க வகையில் உருவாகியுள்ளது என்பதனை அரங்க நிகழ்வின் எனது மறு துவக்கமாகக் கருதுகின்றேன். இந்த நாடகம் தமிழ்ப் பெண்ணிய நாடகம் இதுவரை கடந்து வந்துள்ள அழகியல்களைக் கடந்த அழகியலை மையமாகக் கொண்டுள்ளதாகும்.

> எல்லா உயிர்களையும் போல நானும் வாழ்வதற்குத் தான் இரவிலும் நிலவிலும் எல்லா நேரங்களிலும் உழைக்கின்றேன். எனக்குக் கிடைக்கின்ற எல்லா வேலைகளையும் நான் செய்கின்றேன்.[15]
>
> (சலிகாபேகம் (1975) வங்காள தேசம்)

> நான் இறக்கக் கூடும். ஆனால் வீட்டை விட்டு வெளியேற முடியாது. வீட்டில் ஏதாவது உண்பதற்கு இருந்தால் எங்கள் வயிற்றில் அது விழும். இல்லையென்றால் வெறும் வயிற்றோடு உறங்குவோம்.[16]
>
> (மேத்தா பாய், இந்தியா (1991)

வேலை வாய்ப்பும் பெண்ணும்

வங்காள தேசத்தில் உணவுக்கு வேலை நடக்கின்ற டாக்காவிலிருந்து 40 கி.மீ தள்ளி இடம் இருந்தது. வங்காள தேசம் இன்றுவரை வறுமையின் பிடியிலிருந்து தன்னை நீக்கிக் கொள்ளப் போராடிக் கொண்டிருக்கின்றது. சலிகா பேகம் என்கின்ற பெண் கூலியாளர்களின் தலைவி தானும் தன் கணவனும் நிலமற்றவர்களாக ஆன பிறகு எவ்வாறு கூலி வேலைக்காக வீட்டை விட்டு வெளியேறி வேலை செய்யத் தொடங்கினார்கள் என்ற கதையைக் கூறுகின்றார். குடும்பத்திலும் சமுகத்திலுமிருந்து வந்த எதிர்ப்புக்களை விலக்கிவிட்டு, சலிகா எவ்வளவு கடினப்பட்டு உழைக்க முடியும் என்பதை நிரூபித்துக் காட்டியவர். அவர் வேலைக்காக வீட்டைவிட்டு வெளியேறுவதும், இரவும் பகலும் பெண்கள் வேலை செய்வதென்பதும் வித்தியாசமாகப் பிறரால் பார்க்கப்பட்டாலும், நாளடைவில் அந்தப் பார்வை மெல்ல மறையத் தொடங்கியது. மார்த்தா சென் சுலேகாவின் கதையைப் பற்றிப் பேசுகின்றபோது இவ்வாறு கூறிச்செல்கின்றார். கிடைக்கின்ற வேலையை ஊரெல்லாம் சென்று செய்கின்ற திறனுடைய சலிகா உணவுக்கு - வேலை நடக்கின்ற இடத்தினருகே இருக்கின்ற மர நிழலில் பெண்கள் கூட்டத்தோடு நிற்கின்றார். அங்கே உள்ள அலுவலக நிர்வாகிகள் " வங்காள தேசத்தில் பெண்கள் வீட்டிற்கு வெளியே சென்று வேலை பார்க்கக்கூடாது. எங்களுக்கும் பெண்களைக்

---

15. Lathika Menon, Female Expolitation and Women's Emancipation, p. 73.
16. Ibid., p. 89.

கூலி வேலைக்கு வைத்துக் கொள்ளும் பழக்கமில்லை" என்று சொல்லிக் கொண்டிருக்கிறார்.

- பெண்கள் வீட்டை விட்டு வெளியேறுவது கடினம்.
- உழைக்கப் பழக்கப்பட்டாலும் எல்லா வேலைகளும் அவர்களுக்குக் கிடைக்காது.
- உழைப்பிலும் தர நிர்ணயங்கள் இருக்கின்றன.

இந்தியாவில் உள்ள இராசஸ்தானிலிருக்கும் உதயப்பூரினை யடுத்துள்ள 40 கி. மீ தள்ளியுள்ள கிராமத்தில் மேத்தாபாய் என்கின்ற உயர்சாதிப் பெண் வெளியில் சென்று வேலை செய்யத் தடைப்படுத்தப் பட்டிருக்கின்றார். அவருடைய கணவனின் இறப்பிற்குப் பின் விதவையான அவர் இரண்டு மகன்களையும் காப்பாற்ற வீட்டை விட்டு வெளியே வேலைக்குச் செல்ல முயன்றபோது சாதி நியாயங்கள் பேசி விட்டு வறுமைச் சிறையில் வைக்கப்பட்டார். அவருடைய கணவன் வழிச் சொத்தில் கிடைத்த நிலத்தில் தந்தைக்கு உதவியாகத் தண்ணீர் ஊற்றுவதும் விறகு பொறுக்குவதுமான வேலைகள் செய்கின்றார். அவருடைய கணவன் வழி உறவினர்கள் வருமானம் கிடைக்கும் எந்த வேலைக்கும் அவரைச் செல்ல விடுவதில்லை.

பழமையான மரபுசார் வாழ்க்கை முறையின் பிடியில் சிக்கிக் கொண்டு அவற்றை உடைக்க முடியாமல் வறுமையில் வாடுகின்ற சலிகா பேகம், மேத்தா பாய் போன்றவர்கள் இந்திய நாடெங்கும் இன்றும் வீடுகளுக்குள் அவதிப்படுகின்றனர். நிலவி வரும் சமூகக் கட்டுப்பாட்டிற்குள் எந்த ஒரு குறிப்பிட்ட இனத்தை எடுத்துக் கொண்டாலும் அதில் பெண்கள் நிச்சயமாகச் சுதந்திரமானவர்கள் அல்ல. ஆனால் உலகம் முழுவதுமான பொருளாதார வளர்ச்சி முன் வைக்கப்படுகின்ற போதும் ஒரு குடும்பம் பொருளாதார ரீதியிலான பிரச்சினைகளைச் சந்திக்க இயலாத போதும் பெண்கள் மரபுசார் வாழ்க்கை முறைகளை மாற்றி வீட்டிற்கு வெளியே வேலை தேடுபவர்களாக, கிடைத்த வேலைகளைச் செய்யக் கூடியவர்களாக, அத்தக் (அன்றாடம்) கூலிகளாக மாறியுள்ளனர். இது பெண்கள் வீட்டை விட்டு வெளியேறி இன்னொரு வெளியையும், இன்னொரு பரந்துபட்ட நிலையிலான உல்லாச வெளியைக் காணும் நோக்கிலும் ஏற்பட்ட மாற்றமல்ல. இந்தியாவைப் பொறுத்த வரையிலும் ஏன் உலக நாடுகள் முழுமையிலும் கூடப் பெண்கள் வறுமையின் பிடியிலிருந்து தம்மையும், தம் குடும்பத்தையும் விலக்குவதற்காக எத்தனித்த முயற்சியில் தான் "உழைக்கும் பெண்கள்" என்ற வர்க்கம் உருவாகியிருக்கின்றது. ஒரு குடும்பம் வறுமையில் வாடி, குடும்பத்தில் உள்ள அனைவரும் இறந்து

போனால் கூடப் பெண்கள் வேலைக்குப் போகக் கூடாது என்றும், ஒரு பெண் வேலைக்குப் போனால் ஒரு குடும்பம் வறுமையின் பிடியிலிருந்து விலகும் என்பதையும் ஒவ்வொரு வேளை உணவிற்கும் வீட்டில் உள்ளவர் களிடமிருந்து கொடுமைகளையும், சித்திரவதைகளையும் அனுபவிப்பதைத் தவிர்த்துத் தன் உழைப்பால் தன் வயிறை நிரப்பலாம் என்ற அடிப்படையான அறிவையும் ஈடேற்ற சமூகம் பெண்ணை அனுமதித்த தில்லை. வீட்டை விட்டு வெளியில் கால் வைக்க உறவினரின் சுற்றத்தாரின், கணவனின், குடும்பத்தாரின் மகனின் (இதரப் பிற மிருகங்களின் அவைகளுக்கும் அனுமதி வழங்கும் உரிமை இருந்தால்) அனுமதி பெறக் கட்டாயப்பட்டவர்களாகப் பெண்கள் இருந்தார்கள். இன்றும் அப்படித்தான் இருக்கின்றார்கள்.

சட்ட ரீதியாக ஆணுக்கு இணையான வேலையும் கூலியும் பெண்ணுக்குக் கொடுப்பதற்கான உறுதிகள் இந்திய, வங்காள தேசக் குடியுரிமைப்படி கொடுக்கப்பட்டுள்ளன என்றாலும் வேலை வாய்ப்பிலும், வேலைக்கு வழங்கும் கூலியிலும் பெண்கள் சார்பான நிலைகளில் ஏகப்பட்ட ஏற்றத்தாழ்வுகளும் சுரண்டல்களும் இருந்து கொண்டிருக் கின்றன. பெண்கள் வேலைக்கு ஈடுபடுத்தப்படுத்தப் படுவதிலும் பிரிவினைகள் ஏற்படுத்தப்படுகின்றன. வீட்டை விட்டு வெளியில் சென்று வேலை பார்க்க முயலும் பெண்களுக்கு முக்கியப் பிரச்சினைகளாக,

1. வீட்டிலிருந்து வெளியே செல்ல அனுமதிக்கப்படாத இறுக்கமான சூழல்.
2. இனரீதியான பாகுபாட்டில் சந்தையினால் பெண்களுக்கு நிர்ணயிக்கப்படுகின்ற குறைவான கூலி.
3. தொழிற்சாலைகளில் நிறுவனங்களால் தவறான ரீதியில் பெண்ணின் உழைப்பு அநியாயமாகச் சுரண்டப்படுவது.

இறுக்கமான சூழல்

பாகிஸ்தான், வங்காள தேசம், மற்றும் வட இந்திய மாநிலங்களாக நீண்டு செல்லும் தென்னாசியப் பகுதிகளில் வாழும் குடும்பங்கள் ஆணாதிக்கச் சமுதாயமாக, ஆணைத் தலைவனாகக் கொண்டியங்கும் சமுதாயமாகத்தான் இருந்து கொண்டிருக்கின்றன. பாலின வேறுபாட்டை உள்ளடக்கிய வேலை வாய்ப்புக்களும், அவைகள் சார்ந்த சட்டதிட்டங்களும் இயங்கி வந்து கொண்டிருக் கின்றன. இதில் பெண்கள் ஒடுக்கப்படுகின்றார்கள் என்பது மட்டுமே பொதுமைக் குணமாக இருக்கின்றது. இந்த ஒடுக்கப்படுதல் மதம், சாதி அல்லது குலம் சார்ந்து வேறுபட்ட ரீதியல் நிகழக் கூடியதாகும். அது போலவே வேலை பார்க்கும் பெண்ணின் மேல் நடக்கக் கூடிய ஒடுக்குதல்

என்பது வேலையில்லாத, வீட்டில் உள்ள பெண்ணின் மேல் நடக்கும் ஒடுக்குதலை விட வேறுபட்டது. ஆனால் ஆணாதிக்கச் சமுதாயம் பொதுவான ஒருவகைப்பட்ட ஒடுக்குதல் முறைகளையே வேலைக்காக வெளியில் வரும் பெண்களிடம் சொல்லி வைத்தாற்போன்ற ஒடுக்குதலாகச் செயற்படுத்தி வருவதாக இருக்கின்றது.

அவற்றுள் குறிப்பிடத்தக்கதாக இருப்பது பாலின ரீதியில் பெண்ணை ஆணிடமிருந்து வேறுபடுத்திய வேலைகளைக் கொடுத்து ஒதுக்கி வைப்பது தான் ஆணாதிக்கச் சமூதாயம் முன் வைக்கின்ற முதல் பிரிவினையாகும். பாலின ரீதியிலான வேறுபாடு மட்டுமே பெண்களுக்கான தரக்குறைவான வேலைகள் ஒதுக்கப்படுவதும் பெண், ஆண் வேறுபாடுகள் நீண்டு நீண்டு செல்வதற்கும் அடிப்படையான காரணியாகின்றது. தானியங்களைப் பக்குவப்படுத்தல், உலர்த்தி யெடுத்தல் போன்றவை பெண்களுக்கு உரியதாகவும் மேற்பார்வை யிடுவதும் எடுத்துச் செல்வதும் ஆண்களுக்குரியதாகவும் இருக்கும். பொருளாதாரச் செயல்பட்டு எல்லைகளிலும் ஆண், பெண் வேறுபாடுகள் இருந்து கொண்டு உரியனவற்றை ஒதுக்குவதாக இருக்கின்றன. உள்ளடங்கிய பகுதிகளான முற்றம் தெளித்தல், அழகுபடுத்தல் போன்ற உள் வெளி பெண்ணுக்கானதாகவும்; சாலை, சந்தை போன்ற உறவாடும் இடங்களான பொது வெளிகள் ஆணுக்கானதாகவும் இருக்கின்றன. கிராமங்களில் பிறருடைய வயல்களிலும் பண்ணை களிலும் பெண்கள் இந்தியாவில் அனுமதிக்கப்படுவதைப் போல் வங்காளத்தில் அனுமதிக்கப்படுவதில்லை.

ஆணாதிக்க முறையமைப்பு மேல்கட்டுமான மற்றும் சமூகக் கட்டமைப்பிலும் ஊடுருவிக் கொண்டு சாதி ரீதியான தொழில், அவை வரையறைப்படுத்தும் தர நிர்ணயங்கள், அவற்றினடிப்படையில் பெண்களுக்குக் கொடுக்கப்படும் வேலைகளை அமைக்கின்றன. குடும்பத்தினுள் அவர்கள் என்ன வேலைகள் செய்து வருகின்றார்களோ அதே போன்ற இறுக்கமான வெளிகளுக்கான வேலைகளே புறஉலகிலும் பெண்கள் செய்வதற்கு ஆணாதிக்கம் அனுமதிக்கின்றது.

பெண்கள் வேலைக்கு அனுமதிக்கப்படுகின்ற ரீதியென்பது நான்கு படிநிலைகளில் உள்ளதாக இருக்கின்றது.

- மேட்டுத்தர மக்களின் வீட்டின் வீட்டுப் பணிகளை மேற்கொள்வதற்காக - இந்த முறையின் வேலையமைப்பில் வெளியுலகத் தொடர்பு என்பது அறவே இல்லாததாகவும், ஏறக்குறைய பெண்கள் வீட்டிற்குள் அடைக்கப்பட்டவர்களாகவும் இருக்கின்றார்கள்.

- இரண்டாவது நிலையில் விவசாயச் சாதியைச் சார்ந்தவர்களாக இருப்பதால் அங்கே பெண்கள் அவர்களுக்குச் சொந்தமான வயல், தோட்டம் போன்றவற்றில் மட்டும் வேலை செய்ய அனுமதிக்கப்படுபவர்களாக இருக்கின்றனர்.

- மூன்றாவது படிநிலையில் சிறுவிவசாயிகளும் இடைச்சாதியில் உள்ளவர்களுமாக இருப்பவர்கள். இந்தப் பிரிவில் பெண்கள் தங்களுடைய வயலில் வேலை பார்ப்பது போல் வெளியில் அதிகமாக வேலையுள்ள காலங்களில் கூலிக்காகவும் செல்லக் கூடியவர்களாக இருக்கின்றனர்.

- நான்காவது படிநிலையில் உள்ள பொருளாதார ரீதியில் சமூகத்தில் பின் தங்கிய, மக்களாக இருப்பவர்கள் தங்கள் குடும்பத்தைக் காப்பாற்றுவதற்காகத் தினக்கூலிகளாக தினந்தோறுமான வேலை தேடி நடக்கக் கூடியவர்களாக இருக்கின்றனர்.

பெண்கள் வாழ்ந்தும் மறைந்தும் கொண்டிருக்கின்ற ஆணாதிக்க நிலப்பிரபுத்துவ அதிகாரத்தை மெல்ல மெல்ல உடைத்துக்கொண்டு தான் புறவெளியில் தங்கள் இடத்தைப் பிடிக்க வேண்டிய நிலையேற் பட்டது என்பது உண்மை. ஆனால் ஒரு சமூதாயத்தின் உட்கூறுகளாக இருக்கக் கூடியவை பெரிய அளவில் ஓர் இனத்தின் உயர்வையும் தாழ்மையையும் கட்டுப்படுத்துகின்றன என்பது கருத்தில் கொள்ளத்தக்க தாகும். பொருளாதாரத்தில் இயலாமையைச் சந்தித்து வறுமையில் வாடுகின்ற குடும்பங்களைப் பெண்கள் தங்களின் உழைப்பினால் தூக்கி நிறுத்தி வறுமையைப் போக்கச் செய்ய முடியும் என்பது அனைத்து நாடுகளும் கண்ட நடப்பியலாகும். ஆனால் சாதி மற்றும் சம்பிரதாய வழக்காறுகளைப் பேசி நல்ல வேலை ஒன்றைப் பெற்று ஒரு பெண் மனரீதியான சுதந்திரத்தோடு வாழ்வதைச் சமூகம் தடுத்துக் கொண்டு வருகின்றது என்பது இன்றும் நடைமுறையில் இருக்கின்றது. பெண்கள் சில காரணங்களுக்காக உழைக்கும் பெண்களாக மாற வேண்டும்.

- தனக்கும் தன் குடும்பத்தினருக்குமான உடனடித் தேவைகளை நிறைவேற்ற,

- மறைமுகமாகப் பெண்களுக்கு இறுக்கங்களினால் ஏற்படும் இறப்பு விகிதத்தினைக் குறைக்க

- பெண்களுக்கான சமூக நிலைப்பாடு – சமூக மரியாதை

- மனித உரிமை.

நிறையப் பெண்கள் தங்களை அடைத்து வைத்திருக்கும் வீடு என்ற நான்கு சுவரைக் கொண்ட சிறையைத் தாண்டினால் மன ரீதியிலும், பொருளாதார ரீதியிலும் சுதந்திரத்தைப் பெறுபவர்களாக இறுக்கங்கள் குறைந்த இன்னொரு உலகையும் காணக் கூடியவர் களாக இருப்பார்கள் என்பது உண்மை.

மரபார்ந்த ரீதியில் வீட்டு வேலைகளை மட்டும் தங்கள் வீட்டில் செய்யும் போது அதனால் உண்டாகும் தொடர் மன உளைச்சல்களும் அதே வீட்டு வேலையைச் சம்பளத்திற்காகச் செய்யும்போது மன உளைச்சல் குறைவதாகவும் இருக்கின்றன. பொருளாதார ஈடுகட்டல் என்பது இறுக்கத்தைத் தணிவிக்கும் ஒரு கருவியாகப் பெண்களுடைய வாழ்வில் இருக்கின்றது. இதே நேரத்தில் வீட்டில் அவர்கள் பார்க்கும் வீட்டுப் பராமரிப்பு வேலைகளைத் தவிர்த்த இதரப்பிற வேலைகளில் ஈடுபடுகின்ற போது ஆண்களை விடப் பெண்களின் பலமும், அறிவார்ந்த அவர்களின் ஈடுபாடும் அவர்களின் உலகை விரிவடையச் செய்கின்றன.

ஆண்களைவிடச் சிரத்தையுள்ளவர்களாக எல்லாத் துறை களிலும் பெண்கள் மேலோங்கி விளங்குவதின் பலன் முழுவதையும் உலகம் அனுபவித்துக் கொண்டிருக்கின்றது. ஆனால் நடப்புலகில் பெரிய பெரிய தொழிற்சாலைகளிலும் பிற நிறுவனங்களிலும் பெண்கள் சாதி ரீதிக்குட்பட்ட வேலை முறைகளில் தான் வேலை செய்ய அனுமதிக்கப்பட்டிருக்கிறார்கள். படித்து முடித்த பின் முறையாக அரசு அனுமதிக்கும் தர ரீதியில் வேலையில் இடம் பெறும் பெண்களைத் தவிர மற்ற பெண்கள் வாழ்வதற்கான ஒரு வழி வகையைத் தேடிப் பெறக் கூடிய வேலையைச் செய்து பிழைப்பவர்களாக மட்டுமே இருக்கின்றனர்.

நிலமில்லாத வறுமைவயப்பட்ட பிழைப்பதற்கு வழியில்லாத பெண்கள் தொழில் சந்தைகளில் ஆண் / பெண் வேறுபாடுகள் நிர்ணயிக்கும் நியாயங்களைச் சகித்து வேலைக்காக உள்ளே நுழைகின்றனர். ஆனால் நன்றாக உழைப்பதற்கான உடலும் ஆரோக்கியமும் இருந்தாலும் தங்களுடைய சொந்த வயல்களில் கூட வேலை செய்ய அனுமதிக்கப்படாதவர்களாகத் தங்களுடைய வீட்டின் கட்டுமானப் பணிகளில் ஈடுபடுத்தப்படாதவர்களாக, கடைகளுக்குச் செல்லவோ, தங்களுக்கு அவசியமான பொருட்களை தாங்கள் வாங்க வெளியில் செல்லவோ அனுமதிக்கப்படாத பெண்களும் இருக்கின்றார்கள். அதாவது, ஆண்களுக்குச் சொந்தமாகக் கருதப்படும் பொது வெளிகளான சந்தை, சாலை, நகரம், வயல்வெளிகள் போன்றவற்றில் நுழையப் பெண்களுக்கு அனுமதி கிடையாது. அவர்கள் குடிசை, அடுப்பறை, வீட்டுப்பண்ணை போன்றவைகளுக்குச்

சொந்தமான 'குறுகிய் வெளி'களுக்கு உட்பட்டவர்களாக வாழக் கடமைப்பட்டவர்களாகவே இருக்கின்றார்கள். குறிப்பிட்ட அந்நேரத்தில் குறிப்பிட்ட முறையில் மட்டுமே இயங்குவதற்குச் சொல்லித் தரப்பட்டவர்களாகப் பெண்கள் வாழ்ந்து வருகின்றனர்.

1974-இல் ஜுன் முதல் செப்டம்பர் வரையிலுமாக வங்காள தேசத்தில் வெள்ளம் பெருக்கெடுத்துப் பசியால் வாடும் மக்களின் எண்ணிக்கை அதிகரித்து, வங்காள அரசு அக்டோபர் முதல் நவம்பர் வரை லங்கர்கனாஸ் என்ற திட்டத்தில் இலவச உணவுத் திட்டத்தை அறிவித்தது. உணவைத் தேடி மக்கள் கிராமங்களிலிருந்து டாக்கா நகரத்திற்கு வந்தனர். நவம்பரின் இறுதியில் இந்த இலவச உணவுத் திட்டம் முடிந்தது. 1974 களின் இறுதியில் யுனிசெ.ஃப், ஜமல்சர், டாக்கா, போன்ற நகரங்களைப் பார்வையிட்ட போது பெரும்பாலான பெண்கள் உணவிற்காகப் பிச்சையெடுப்பதைக் கண்டது. இதனால் யுனிசெ.ஃப் உணவுக்கு வேலை என்ற திட்டத்தை அறிமுகப்படுத்தி 100 பங்கேற்பாளர்களை எதிர்பார்த்து ஆரம்பித்தது. ஆனால் 840 பெண்கள் அத்திட்டத்தில் சேர்ந்தனர். நாளடைவில் கணக்கற்ற பெண்களுக்கான தொழில் வாய்ப்பாக இத்திட்டம் அமைந்ததனால் 1975 நவம்பர் இறுதியில் வங்காள தேசம் நாடு முழுவதுமான பெண்களுக்கான திட்டமாக இதனை அறிவித்தது. அங்கும் அரசு அவர்களைத் திறந்த மனதோடு வேலைக்கு எடுத்துக் கொள்ளவில்லை. வெளியில் வேறு எங்கும் நல்ல வேலைகள் கிடைத்தால் ஒத்துக் கொள்ளக்கூடாது என்ற நிபந்தனையை விதித்தது. தாங்கள் வாழும் பகுதிகளில் உள்ள எஜெண்டுகளின் நிபந்தனைகளும் எப்பொழுதும் போல அதிலும் வந்து புகுந்தன. அவர்கள் வேலைக்கு எடுத்துக்கொள்ளப்படும்போதும், உழைப்பிற்கான கூலியை வாங்குகின்ற போதும் ஆண்களின் இதரப்பிற அட்டகாசங்கள் அதனுள் தலைவிரித்தாடியதாகக் கூறப்படுகின்றது.

தமிழ்நாட்டிலும் ஏஜெண்டுகளாக ஆண்கள் இருந்து கொண்டு பெரிய பெரிய கட்டடங்கள் நிறுவுவதற்கும் தொழிற்சாலைகளில் பணிபுரிவதற்கும் கிராமங்களிலிருந்து வேலைக்காகப் பெண்களை ஊர்விட்டு ஊர் கூட்டிக் கொண்டு செல்வதும், அங்கே முதலாளிகள் கொடுக்கும் கூலியில் மூன்றில் ஒரு பகுதியைக் கொடுப்பதும், வேறு எங்கும் வேலைக்குச் செல்லக் கூடாதெனத் தடுப்பதும், முத்திரைப் பத்திரங்களில் எழுதி வாங்குவதும், பெண்களின் கல்யாணத்திற்கான நகைகளைத் தருவதாகச் சொல்லி இரண்டு வருடங்கள் வேலை பார்த்த பின் ஏமாற்றி விடுவதும் நடக்கின்றது. இந்த ஏமாற்று வேலைகள் அனைத்தையும் ஆண்கள் மட்டுமே நடத்துகின்றனர்.

வங்காளத்தில் 1976 இல் உதவி நிவாரண அமைச்சகம் வேலைக்கு உணவு அமைப்பில் உள்ள பெண்களை ஒருங்கிணைக்கும் முயற்சியில் ஈடுபட்டது. உலக உணவு தேச ஒருங்கிணைவு மையத்தின் நிகழ்வின் ஒரு பகுதியாகப் பெண் உழைப்பாளிகள் ஒருங்கிணைக்கப் பட்டனர். வேலைக்கு உணவுத் திட்டத்தின் கீழ் ஒன்றிணைந்து பணிபுரிவதை மட்டும் நோக்கமாகக் கொண்டே பெண் உழைப்பாளிகள் இணைக்கப்பட்டனர். பெண் உழைப்பாளிகளிடம் மேற்கொண்ட நேர்முகப் பேட்டி மற்றும் களப்பணிகளின் மூலமாக ஜியா - அர் - ரஹ்மான் என்கின்ற தலைமையாளர் இரண்டு பரிந்துரைகளை முன் வைத்தார்.

1. ஆண்களுக்கு நிகரான எண்ணிக்கையில் பெண்களையும் வேலையில் அமர்த்த வேண்டும்.

2. ஆண்களுக்கு நிகரான கூலி கொடுக்கப்பட வேண்டும்.

வங்காள தேசத்தில் இது தொடக்கக் காலத்தில் அந்தக் கூட்டத்தில் உள்ள ஆண்களால் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டும், ஏற்றுக் கொள்ளப்படாமலும் இருந்தது. ஆனால் ஆண்கள் எந்த உலகிலும் முன் வைக்கின்ற முதல்காரணம்: பெண்களின் உழைப்பு குடும்பத்தில் இரண்டாம் நிலைப்பட்டது என்பதாகும். ஆண் தான் முதலில் பொருளீட்டும் கட்டாயத்திற்கு உள்ளாகக் கூடியவன். அதனால் பெண்களுடைய உழைப்பின் தேவை இரண்டாம் நிலைக்குரியது என்று வாதிடுகின்றனர். இதனால் கூலி உயர்வு செய்வதையும் பெண்களுக்கு வேலையமைப்பில் பணிபுரியும் இடங்களில் தனிச் சலுகைகள் வழங்குவதைக் கண்டிப்பவர்களாகவும் ஆண்கள் இருக்கின்றனர். ஆனால் தமிழ்நாட்டில் தீப்பெட்டித் தொழிற்சாலை, பனியன் தொழிற் சாலை, நூல் ஆலைகள், சிமெண்ட் பாக்டெரிகள் போன்ற இதரப் பிற தொழிற்சாலைகளில் பெண்கள் ஏறக்குறைய 15 முதல் 70 வயதுக்குட்பட்டவர்கள் வரையிலுமாகப் பணிபுரிகின்றனர்.

இவர்களின் உழைப்பு இரண்டாம்பட்ச நிலையானதாக ஒரு போதும் ஒரு குடும்பத்தாலும் கருதப்படுவதில்லை. ஒரு குடும்பத்திற்கு அவர்களின் உழைப்பு அத்தியாவசியத் தேவையாகின்றது. கல்வியறிவைப் பெறுவதைத் தவிர்த்து வேலைக்குச் செல்ல வேண்டிய கட்டாயத்திற்குப் பெண்கள் உள்ளாவது அவர்களின் உழைப்பின் வருமானத்தால் அந்தக் குடும்பத்தை வாழ வைக்க வேண்டும் என்ற கட்டாயத்தினால் நிகழ்கின்றது. திருமணம் என்ற ஒன்றைக் காண முடியாமல் சாகும் வரையிலும் உழைத்துத் தீர வேண்டிய பெண்கள் கூட்டமும் இதனுள் அடங்கும்.

- 15 – 20 வயதுக்குட்பட்டவர்கள் பெற்றோரின் பாரம் குறைக்க, தந்தை அல்லது தாய் அல்லது இருவரும் இல்லாததால் குடும்பச் சுமை தவிர்க்க, வரதட்சிணைக்கான பணம் சேர்க்க, பெற்றோர் பட்ட கடனை அடைக்க, அடுத்த வேளை உணவுத் தட்டுப்பாட்டைத் தவிர்க்கப் போன்ற காரணங்களுக்காக வேலை செய்கின்றனர்.

- 20 – 50, மேற்கூறப்பட்ட காரணங்களோடு கணவனால் கைவிடப்பட்டதால், பிள்ளைகளைக் காப்பாற்ற, படிக்க வைக்க, கணவன் நோயாளியாக இருந்தால் அவனைக் காப்பாற்ற, குடும்பப் பொறுப்பு, தலையில் இருக்கும் பன்முகப்பட்ட சூழல் போன்ற காரணங்களாலும் வேலைக்குப் போகின்றனர்.

- பிள்ளைகள் பேணிக் காப்பாற்றாத போதும் உறவினர்கள் அற்றுப் போவதாலும், 50 – 70 வயது வரை உள்ள பெண்கள் வேலைக்குப் போகின்றனர்.

வீட்டில் உல்லாசமாக, களித்து நிற்கின்ற பொழுதைக் கழித்துவிட்டு வருவதற்காக, எந்தப் பெண்ணும் வேலையைத் தேடுவதில்லை. தமிழ்நாட்டில் விருது நகரில் சரோஜா என்ற பெண் 25 வயது நிரம்பியவர். இருக்கின்ற சொத்தையெல்லாம் விற்றுத் தந்தை வசதியுள்ள இடத்தில் திருமணம் செய்து கொடுத்தார். இரண்டு பெண்பிள்ளைகளும் ஒரு மகனையும் விட்டுவிட்டு சரோஜாவின் கணவர் விபத்தில் இறந்து விட்டார். ஒரு மாதக் காலத்திற்குள் நாளொன்றுக்கு மூன்று நேர உணவு, உடுப்பு, தங்குமிடம் போன்ற பிரச்சினைகளைச் சந்திக்க நேர்ந்தது. அது வரை வெளியுலகம் கண்டிராத சரோஜா ரூ. 200 ரூபாய் சம்பளத்தில் வீட்டுவேலை செய்யச் சேர்ந்தார். பின்பு ஒரே நாளில் இரண்டு மூன்று வீடுகளாகப் பணியாற்றி வந்தவர் இப்போது நான்கு வீடுகளில் மாதத்திற்கு ரூ. 750 வீதம் பெறுபவராகப் பணிபுரிகின்றார். கணவன் இறந்தவுடன் தந்தையின் சகோதரர்கள் அழைத்தும் தனது சொந்தக் கிராமத்திற்குச் சென்று பிறர் வீட்டில் தங்காமல், பிறரைச் சாராமல் நின்றதனால் சரோஜாவின் நிலை இப்போது எல்லா விதத்திலும் சுதந்திரமானது. வேலைப்பளுவும், வேலைச் சூழலில் வரும் இறுக்கங் களும் பொதுவானவை. ஆனால், சரோஜா ஒரு ‘ உழைக்கும் பெண்' என்பதற்கான எடுத்துக்காட்டாக இறுக்கங்கள் தவிர்த்த வெளிக்கு உட்பட்டவராக வாழ்ந்து கொண்டு இருக்கின்றார் என்பது உண்மை.

இந்து வர்ணாசிரமும் - பெண்களும்

இந்தியாவின் சாபக்கேடாகச் சாதியமைப்பு முறையும், அவை சார்ந்த தொழில் முறையும் அமைந்திருக்கின்றன. ஒரு தரப்பில் "ஆதிக்கச் சாதியினர்" என்ற பிரிவும் மறு தரப்பில் 'ஒடுக்கப்படுவோர்' என்ற பிரிவும் இருந்து கொண்டிருக்கின்றன. இந்த இரண்டு நிலைகளுக்குட்பட்ட ரீதியில் தான் உழைக்கும் பெண்களின் வாழ்க்கை நிலையும் அமைகின்றது.

பிராமணர், சத்திரியர், வைசியர், சூத்திரர் என்ற நான்கு வருணத்தில் உட்படாத 'பஞ்சமர்' இன்று 'தலித்துக்களாக' 'விளிம்பு நிலை மக்களாக' ஒடுக்கப்படுபவர்களாக இருக்கின்றனர். சாதியமைப்பு முறையில் ஓங்கி நிற்கின்ற பிரிவென்பது ஊருக்கு ஊர் வேறுபட்டு இருக்கின்றதாகத் தொடர்ந்து அமைப்பு முறைச் செயல்பாடுகளின் வழி மாறிக் கொண்டிருப்பதுமாக இருக்கின்றது. எது எப்படியிருந்தாலும் பெண் வேலைக்குச் செல்வதற்குக் குடும்பக் காரணிதான் முதல் காரணியாகின்றது. ஆனால் புறவெளியில் எந்த வேலை செய்ய அனுமதிக்கப்படுகின்றார்கள் என்பதைப் பொறுத்து அவர்களின் நிலைப்பாடு மாறுகின்றது. சாதியைப் பொறுத்தவரையில் குறிப்பிட்ட சாதியைச் சேர்ந்த பெண் என்பதனால் குறிப்பிட்ட வேலை (கழிவறை சுத்தப்படுத்தல்) செய்ய கட்டாயப்படுத்தப்படுகின்றார்கள். ஏற்கெனவே கூறியபடி கல்வியறிவுச் சூழல்களை மாற்றக் கூடியதாக இருக்கின்றது. நகரங்களுக்குப் புலம்பெயர்ந்து செல்கின்றபோதும் இக்கட்டாயங்கள் மாற்றப்படுகின்றன என்றாலும்.

- வீடுகளுக்குள் மட்டும் அனுமதிக்கப்பட்ட
- தங்களுக்குச் சொந்தமான பண்ணைகளில் மட்டும் அனுமதிக்கப்பட்ட
- தங்களுக்குச் சொந்தமான வயல் வெளிகளில் மட்டும் அனுமதிக்கப்பட்ட
- கிராமத்தில் உள்ள பிறரின் பண்ணைகளிலும், வயல்களையும் மட்டுமே கண்டிருந்த
- கிராமத்தில் உள்ள இன்னொருவரின் வீட்டில் மட்டுமே பணிபுரியக் கட்டாயப்படுத்தப்பட்ட
- கிராமத்தின் பிற செயல்பாடுகளில் ஈடுபடுத்தப்படாத
- தங்களின் கிராமம் கடந்த எதையும் கண்டிராத

பெண்கள் இன்று உழைக்கும் பெண்களாக, தொழிற்சாலைகளில், நிறுவனங்களில், கம்பெனிகளில் உழைப்பைச் செலுத்திக் கொண்டிருக்கின்றனர்.

இந்தியாவில் பெண்கள் தொழில் ரீதியாக ஈடுபாடு காட்டுவது அதிகரித்துக் கொண்டு வருவதாகச் சமூக அறிவியலாளர்களும், தொழில் சந்தாதாரர்களும் குறிப்பிட்டு வருகின்றனர். வீட்டுச் சிறையிலிருந்து வெளியேறும் பெண்கள் உழைக்கும் அப்பாவிகளாக, திறந்த வெளியில் ஏமாற்றப்படுபவர்களாக உருமாறுகின்ற சூழலும் நிலவுகின்றது.

- நிரந்தரமில்லாத வேலைகளைத் தந்துவிட்டுப் பெண்களின் உழைப்பைக் குறைந்த கூலி கொடுத்துச் சுரண்டிக் கொள்கின்றவைகளாகச் சந்தைகள் இருப்பது.
- ஏஜெண்டுகளால் பேசப்படுகின்ற கூலி ஒன்றும், பெண்கள் கையில் வாங்குகின்ற கூலி (குறைந்த) ஒன்றுமாக இருப்பது.
- பெண்கள் பொருட்களின் நேரடித் தயாரிப்பில் உட்படுத்தப்படக் கூடிய திறமை வாய்ந்தவர்கள் என்பதை அங்கீகரிக்காமல் சந்தை அவர்களைக் குறைவான மதிப்பீட்டில் பயன்படுத்துவது.

மேற்கூறிய மூன்றும் ஏற்கெனவே கிராமத்தில், சொந்த ஊரில் பெண்கள் ஆணாதிக்க அதிகார மையத்தினால் அனுபவித்து வந்த கொடுமைளின் நீட்சியாகவே இங்கும் வட்டமிடுகின்றது.

பெண்கள் வேலை பார்ப்பதற்கான உரிமை

பெண்கள் வரலாறு நெடுகிலும் உடல் ரீதியாகவும், மனரீதியாகவும் ஒடுக்கப்பட்டவர்களாக வாழ்ந்து கொண்டு வந்திருந்தாலும், பெண் என்கின்ற ஒட்டு மொத்த இனத்தையும் ஆண்களால் அழித்து விட முடியாது என்பது எவ்வளவு பெரிய உண்மையோ அது போலவே பெண்களுக்கான வெளிகளையும் பெண்களின் உரிமையையும் கட்டுப்படுத்துவதென்பதும் ஆண்களின் கைக்குள் அடக்க முடியாத ஒன்றாகவே ஆகிவிட்டது. காலச்சூழல் மற்றும் உலகத் தேவை என்பது பெண்களின் வீடு கடந்த செயல்பாடுகளுக்குப் பெண்களை அழைத்துச் செல்கின்றது. அறிவியல், பொருளாதார ஆய்வு வளர்ச்சிகளுக்குப் பெண்களின் பங்களிப்பு இன்றியமையாத ஒன்றாக உலகத்திற்குத் தேவைப்படுகின்றது. இன்னும் சொல்லப்போனால், இந்நிலைப்பாடுகளின் வளர்ச்சிகளில் ஆண்களை விடப் பெண்களின் பங்களிப்பு போற்றத்தக்கதாக இருக்கின்றது. சாதி ரீதியான ஒடுக்குதல்களும், போராட்டங்களும் நடந்து கொண்டிருந் தாலும், கல்வி முறைகள் வேலை வாய்ப்புக்கள் சாதியைக்

கட்டமைத்துக் கொண்டே செல்வனவாக இருந்தாலும் மாற்றங்கள் நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கின்றன.

மனிதர்களால் இயன்றவை

1. காலம் கொண்டு செல்லும் வரையிலும் ஒரு மனித உயிரால் வாழ முடியும்; உரிய காலம் ஆவதற்கு முன் இறப்பதும் அல்லது நல்ல வாழ்க்கை முறையைச் சரியாக அமைத்துக் கொள்ளாமல் வாழ்நாட்களைச் சுருக்கிக் கொள்வதற்கானதல்ல அது.

2. ஒரு மனித உயிர் தனக்கான உடல் ஆரோக்கியத்தைப் பெற முடியும். திருப்தியான உணவு, தங்கும் வசதி, பாலியல் இன்ப நிறைவு, மறு உற்பத்திக்கான தேர்வுகள் போன்றவற்றோடு இடம்விட்டு இடம் நகர்ந்து இயங்கவும் முடியும்.

3. தேவையில்லாத வலிகள் மற்றும் பயனற்ற இன்னல்களிலிருந்து தன்னை விலக்கிக் கொள்ளவும், தேவையான மகிழ்ச்சியைத் தேடிப் பெறவும் முடியும்.

4. எல்லாப்புலன்களையும் முறையாகப் பயன்படுத்த முடியும். கற்பனை செய்ய, சிந்திக்க, காரண காரிய விளக்கங்களைக் கண்டறிந்து விளக்கம் தேட முடியும். கணக்கு, அறிவியல், இலக்கியம் போன்ற அடிப்படை அறிவைப் பெறுவதிலிருந்து விலக்கி வைக்க முடியாது. கல்விரீதியான படிப்பறிவு மட்டுமல்லாது கலை ரீதியான தேடல்களிலும் மதப் பழக்கவழக்கம் சார் நம்பிக்கைகளிலும் தன்னை ஈடுபடுத்திக் கொள்ள முடியும்.

5. பொருள்களோடும், சகமனிதர்களோடும் ஈடுபாட்டோடு இருக்க முடியும். தன்னை நேசிப்பவர்களைத் தான் நேசித்து அவர்கள் இல்லாத நேரங்களைச் சகித்து நன்றியுணர்வுக்குப் பழக்கப்பட்டு வாழ முடியும். இத்தகைய உணர்வுகள் மனித ஒருங்கிணைப்பை வளப்படுத்தக் கூடியனவுமாகும்.

6. வாழ்க்கையைக் கட்டமைக்கும் முனைப்பில் ஆழமாகச் சிந்தித்துத் தீர்க்கமான முடிவுகளைச் சென்றடைய முடியும். அரசியலில் பங்கேற்பதும், வெளிநாட்டிற்கும், பிற இடங்களில் வேலைகள் தேடிப் பொருளீட்டித் தன்னை வசதிப்படுத்திக் கொள்வதும் முடியும்.

7. மற்றவர்களோடும், மற்றவர்களுக்காகவும் வாழ முடியும். பிறரிடம் கருணையுள்ளவர்களாக, பல நிலையான சமூக நிலைப்பாடுகளை உள்வாங்கிக் கொள்பவர்களாக, மற்றவர்களின்

சூழல்களைப் புரிந்துகொள்பவர்களாக, மற்றவர்களுக்கு ஆறுதல் அளிக்கக் கூடியவர்களாக மற்றவர்களுக்கான நியாயங்களையும், நட்பையும் வழங்கக் கூடியவர்களாக வாழ முடியும். இக்குணங்களினால் ஒரு நிறுவனத்தைப் பாதுகாப்பவர்களாக, உறவுகளைப் பாதுகாப்பவர்களாக அரசியல் சாசனங்கள் மற்றும் சுதந்திரத்தைப் பாதுகாப்பவர் களாக வாழ முடியும்.

8. விலங்குகள், பறவைகள், தாவரங்கள் மற்றும் இயற்கையோடு இயைபு கொண்ட உறவில் வாழ முடியும்.

9. சிரித்து விளையாடியும் உல்லாசமான களியாட்டங்களில் ஈடுபடுத்திக் கொண்டும் வாழ முடியும்.

10. ஒரு மனித உயிர் தனக்கான வாழ்க்கையைத் தானே வாழ வேண்டும். அது மற்றவர்களுக்கானதல்ல என்பதை உணர வேண்டும். திருமணம், கருவுறுதல், பாலியல் வெளிப்பாட்டு நிலை, பேச்சு மற்றும் வேலைக்குப்போதல் போன்றவற்றில் மற்றவரின் ஈடுபாட்டைக் குறைத்துத் தன்னை நிவர்த்தி செய்து வாழ முடியும்.

மேற்கண்ட நிலைப்பாடுகள் யாருடைய ஆதரவுமின்றி ஒரு பெண் தன்னுடைய வாழ்க்கையை நடத்திக் கொள்ள முடியும் என்பது தான் தெரிய வருகின்றது. தன் வயிற்றை நிரப்ப அவள் வெளியே வேலைக்குச் செல்லலாம். தன் உடல் நடவடிக்கைகளைத் (கருவுறுதல் உட்பட) தானே கையாளலாம் என்பன போன்ற கருத்துக்கள் வெளிப்படுகின்றன. உழைக்கவும், உழைத்த உழைப்பில் கிடைத்தவற்றை அனுபவிக்கவும் பாரபட்சமின்றிப் பெண் ஆணைப்போல் தகுதிப்பட்டவள் என்பது அனைவராலும் புரிந்து கொள்ளப்பட வேண்டியதாகும்.

பெண்ணும் உழைப்பும்

இருபதாம் நூற்றாண்டில் வளர்ந்த நாடுகளும் அவற்றின் வளர்ச்சியும் தொழிலாளர்களின் சந்தைக் கட்டமைப்பில் மிகுதியான மாற்றத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளன. ஆண்களின் பிடியில் இருந்த வேலைவாய்ப்புகள் நெடுநாளைக்கு நிலைக்க முடியாது என்பதை வெட்ட வெளிச்சமாக எடுத்துக்காட்டக் கூடியவைகளாக மாற்றங்கள் இருந்தன. மிகப் பெரும்பாலான எண்ணிக்கையிலான பெண்கள் தொழிலாளர்கள் சக்தியில் இணைபவர்களாகவும் செய்த வேலைக்குக் கூலி பெறுபவர்களாகவும் இருக்கின்றனர். மேற்கத்தியத் தொழில்மயமான தேசங்களில் இருந்த மாற்றம் முதலாவதாகத் தென்பட்டாலும் வளரும் நாடுகள் அனைத்திலும் பெண்கள் உழைப்பாளர்களாகப் பங்கேற்கும் நிலைப்பாட்டில் குறிப்பிடத்தக்க வளர்ச்சியைக் கண்டதென்பது மகிழ்ச்சிக்குரிய செய்தியாகும்.

1980 காலக்கட்டங்களில் வளர்ந்த நாடுகள், பெண்களை உழைக்கும் வர்க்கத்தினராகப் புறவெளிகளில் பங்கேற்க வேண்டு மென்பதை முன்னிட்ட முயற்சிகள் எடுத்துக் கொண்டதற்கு சாட்சியாகும். அதேபோன்று 1990 காலக்கட்டங்களில் உழைப்பிற்கேற்ற ஊதியம் பெறுபவர்களாகப் பெண்கள் சமுதாயத்தில் வளர்ந்து வருகின்றார்கள் என்பதை எடுத்துக்காட்டினர். 1980, 1990 – காலக் கட்டங்கள் பெரும் பொருளாதாரக் கொள்கைகளின் (Macro economic policies) முடிவுகளாக அமைந்தன. இக்காலக்கட்டங்களில் பெண்கள் மிகப் பெருமளவிற்குத் தொழிலாளர் வர்க்கத்தில் இடம் பிடித்தனர்.

இந்த வளர்ச்சி நிலையில் வளர்ந்த நாடுகள் கண்ட மாற்றங்கள் நாட்டுக்கு நாடு வேறுபடுகின்றன. 1978-ஆம் ஆண்டிலேயே புறவெளியில் தொழிற்சாலைகளில் பணிபுரியும் பெண்களின் பங்கேற்பைப் பெரிதளவு பெற்றிருந்த ஜெர்மன் போன்ற நாடுகள் கூட இக்காலக்கட்டத்தில் நல்ல மாற்றத்தைப் பெற்றன. சீனா மட்டும் 50 சதவிகிதத்திற்கும் மேலான பெண் உழைப்பாளர்களைப் பெற்றிருக்கின்றது. இலத்தீன் அமெரிக்க நாடுகளான சிலி, மெக்சிக்கோ, பிரேசில் மற்றும் பெரு போன்ற நாடுகளில் பெண்களின் பங்கேற்பென்பது குறிப்பிடத்தகுந்த அளவில் பதிவாகி யுள்ளது. ஆப்பரிக்க நாடுகளான நைஜீரியா மற்றும் தென் ஆப்பிரிக்கா நாடுகளில் பெண்களின் பங்கேற்பு வெளியுலகம் சார்ந்த ரீதியில் குறைந்திருக்கின்றது. இந்தியாவிலும் கூலிபெறும் உழைப்பாளர் களாகப் பெண்கள் வெளியில் பங்கேற்பது குறைவாகவே இருக்கின்றது.

உலகமயமாதல் எண்பதுகளில் ஆதிக்க நாடுகளால் மூன்றாம் உலக நாடுகளின் மேல் திணிக்கப்பட்டதும் உழைக்கும் பெண்களின் அதிகரிப்பிற்கு முக்கியமான காரணமாகும். ஆப்பிரிக்காவைத் தவிர உலக நாடுகள் அனைத்திலும் பெண் உழைப்பாளர்களின் எண்ணிக்கை குறிப்பிடத்தக்க அளவில் உயர்ந்தது. இது பெண்கள் பொருளாதார ரீதியில் உயர்ந்த இடத்தினைச் சென்று சேர்ந்தார்கள் அல்லது பால் - இன ரீதியான வேறுபாடுகளைக் கடந்து மேலுயர்ந்தார்கள் என்றும் பொருள் தரக்கூடியதாகும். பொருளாதாரச் சீரமைப்பின் முக்கிய நோக்கம் என்பது நாடுகளின் பொருளாதார வளர்ச்சியினை மிகப் பெரிய உயரத்திற்குக் கொண்டு செல்லக் கூடியதை நோக்கமாகக் கொண்டதாகும். பொருளாதார வளர்ச்சி, பாலின வேறுபாட்டைக் கருத்தில் கொண்டு நடைபோட வேண்டும் என்பது அவசியமில்லை. வளர்ச்சிகள் அப்படி பிரச்சினைகளை மையமிட்டநிலையில் முன்னெடுக்கப்படவுமில்லை.

இந்தியாவில் கூலி பெறும் பெண் உழைப்பாளர்களின் பங்கேற்பு குறைவது இப்போது மட்டுமல்ல. கடந்த கால வரலாறு நெடுகிலுமே பெண்களின் பங்கேற்பு குறைந்து காணப்படுகிறது என்பது இயல்பானதாக எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டிருக்கின்றது. இன்றும் உழைக்கும் வர்க்கத்தில் பெண்களின் எண்ணிக்கை குறைவாக இருப்பது ஆண்/பெண் ஏற்றத்தாழ்வு சமூகத்தில் நீண்டு செல்வதற்கான முக்கியக் காரணமாக அமைகின்றது. கூலி எதுவும் வாங்காமல் வயல்வெளிகளிலும், தோட்டங்களிலும், பண்ணைகளிலும் வேலை பார்த்துக் கொண்டு அந்நிலையை இயல்பாக ஏற்றுக் கொண்டு வாழுகின்ற போது ஆண் மட்டும் உழைப்பிற்கான ஊதியத்தை முறைப்படி பெறுபவனாகச் சமூகத்தால் பார்க்கப்பட்டும் பழக்கப்படுத்தப்பட்டும் வந்திருக்கின்றான்.

உலக நாடுகளோடு ஒப்பிட்டுப் பார்க்கின்றபோது இந்திய மாநிலங்களுக்குள் பெண் உழைப்பாளிகளின் பங்கேற்பு மிகக் குறைவாக இருப்பதை உணர முடிகின்றது. உடல் ஆரோக்கியத்திலும் கல்வியிலும் போதாமையைக் கொண்டுள்ள நாடுகள் அவற்றிலிருந்து ஈடேறப் பல்வேறு நலத்திட்டங்களை மத்திய, மாநில அரசுகளின் உதவியுடன் பெற்று இயங்கி வருகின்றன என்றாலும் ஒரு மாநிலம் தன் வளர்ச்சியில் பின் தங்கிப் போவதற்கான முதல் நிலைக் காரணங்களாக வேலைப் பங்களிப்பும் (ஆண், பெண்) வேலைத் தட்டுப்பாடுமே அமைகின்றன.

தமிழ்நாடு வேலை வாய்ப்பின்மையில் தத்தளிக்கும் நாடாக இருந்து கொண்டிருக்கின்றது. 1980 – காலக்கட்டங்களை விட 2000க்கு

மேல் பத்தாம் வகுப்பு தேர்ச்சி பெறுகின்ற பெண்களின் எண்ணிக்கை உயர்ந்துள்ளது. ஆனால் வேலைக்குச் செல்லும் பெண்களின் எண்ணிக்கை உயரவில்லை. இதனால், கல்வியறிவு என்பது பெண்களை வெளியுலகம் காண அனுமதிக்கின்ற ஒன்றாக அமைவதில்லை என்பது வெளிப்படையாக அறியப்படுகின்றது. இதே நேரத்தில் கல்வியறிவு பெறாத பெண்களின் எண்ணிக்கை வேலைப் பங்களிப்பில் அதிகரிக்கின்றது. கல்வியறிவு பெற்ற பெண்கள் உரிய வேலை வாய்ப்பற்றவர்களாக இருக்கின்ற நிலை காணப்படுகின்றது. கல்வியறிவு பெற்ற பெண்களைவிட வேலைப்பளுவைத் தாங்குவதில் உறுதியும், உரிய சமூகத் தகுதியும், வர்க்க – உணர்வும் வெளியுலகோடு சரளமாக உறவாடும் வல்லமையும் பெற்றவர்களாகக் கல்வியறிவு பெறாத பெண்கள் இருக்கின்றார்கள் என்பது உண்மை.

காரணம், பெண்களுக்குக் கொடுக்கப்படுகின்ற கல்வியும், வேலைவாய்ப்பும் அவர்களுக்கு இயல்பாகச் சமூகம் கற்பித்துக் கொடுக்கின்ற அடிமை நிலையிலிருந்து உயர்த்துவதில்லை. இதற்கு ஏற்கெனவே நிலவிவந்த சமூகப் பொருளாதார, அரசியல் மற்றும் இதரப்பிற புறஉலகக் காரணிகள் காரணமாக இருக்கின்றன. நாட்டின் பொருளாதார வளர்ச்சியை ஆணாதிக்க அதிகார மையங்கள் தக்க வைத்திருக்கின்றன. ஒரு பக்கத்தில் பெண்ணை நாட்டின் பொருளாதார வளர்ச்சிப் போக்கிற்குப் பங்களிக்குமாறு வரவேற்கின்றது. மற்றொரு பக்கம், வளர்ச்சியை நோக்கி எடுக்கின்ற சமூக மாற்றங்களை மையமிட்ட பொருளாதார நடவடிக்கைகள் பெண்களின் உழைப்பை மலிவான விலைக்கே எடுத்துக்கொள்கின்றன. அன்றாடக் கூலிகளாக, உத்திரவாதங்களற்ற முறையில் எதையும் கட்டாயப்படுத்திக் கேட்டுக் கொள்ளக் கூடாத முறையில் தான் பெண் உழைப்பாளர்கள், வணிகம், கட்டடத் தொழில், போக்குவரத்து, கம்பெனிகள், நூலாலைகள் போன்றவற்றில் வேலைக்காக எடுத்துக் கொள்ளப்படுகின்றனர்.

ஒரு பெண் வேலைக்காக வெளியில் இறங்குவதென்பதை அவளுடைய குடும்பத்தின் பொருளாதார நிலைப்பாடுதான் தீர்மானிக் கின்றது. ஆனால் 'உத்தியோகம் புருசலட்சணம்' – என்பது போல் ஆண் வேலைபார்க்கச் செல்ல வேண்டியது கட்டாயமாகிறது. அதனால் பெண் உழைப்பாளர்களின் பங்களிப்பிற்குக் குடும்ப நிலைப்பாடுகளும், சுய ஈடுபாடும், இதரப்பிற வகைகளில் ஈடுபாடு ஏற்படுத்துகின்ற காரணங்களும் அடிப்படையாக அமைகின்றன.

இரண்டாம் உலகப் போருக்குப் பின்னர் "வளர்ச்சி" என்பது கட்டுப்பாடற்ற பொருளாதார வளர்ச்சியின் அடிப்படையில் அமைந் துள்ளது. இதன்விளைவாகத் தொழில்வளர்ச்சி அதிகரித்துள்ளது.

அமெரிக்க மற்றும் மேற்கத்திய ஐரோப்பிய நாடுகள் உலக வளங்களின் பெரும் பகுதியை அனுபவித்து வரும் நிலையில் வளர்ச்சி நிலைகளில் மிகப்பெரிய ஏற்றத்தாழ்வு ஏற்பட்டுள்ளது. மேலை நாடுகள் தங்களின் வளர்ச்சிக் கோட்பாடுகளைப் பொருள் வளர்ச்சி குன்றிய நாடுகளான ஆப்பிரிக்கா, ஆசியா மற்றும் இலத்தீன் அமெரிக்கா போன்றவற்றின் மேல் திணிப்பதால் சமனற்ற போக்கு நிலவுகின்றது.

இந்தச் சர்வதேச நிகழ்வு பலவகையில் ஏழை மற்றும் பணக்கார நாடுகளின் மேல் மட்டுமல்லாமல், நாட்டுக்குள்ளே உள்ள ஏழை மற்றும் பணக்காரர்களின் மேலும் பிரதிபலிக்கிறது.

இந்நிலையில் தலித் மக்களோ பாரம்பரியமாக நிலம் இல்லாதவர்கள். ஆகவே தங்களை முன்னேற்றுவதற்காகக் கல்வி மற்றும் நகரமயமாக்குதலில் ஈடுபடுகின்றனர். இது மற்றொரு பிரச்சினையாகும். வளர்ச்சியடைந்த பல கல்வி கற்ற தலித் மக்கள் உலகமயமாக்குதலின் வளர்ச்சியில் நம்பிக்கை வைத்துள்ளனர். தற்காலக் கல்வி மற்றும் சொத்துரிமை சமீபகாலச் சாதீயக் கலவரங்களை மீண்டும் தமிழ்நாடு போன்ற தென்பகுதிகளில் தலை தூக்கச் செய்துள்ளன. ஆகவே இப்படிப்பட்ட வளர்ச்சி எந்தவிதத்தில் தலித் மக்களுக்குப் பயனளிக்கும் என்பது கேள்விக்குறியாக உள்ளது.

நிலம் பற்றிய கேள்வி பலகாலமாக மையப்பிரச்சினையாக இருந்து வந்துள்ளது. நில உரிமைப் போராட்டங்களில் பெண்கள் முக்கியப் பங்கு செலுத்துகின்றனர். அறுபதுகளில் தஞ்சையின் கிழக்குப் பகுதிகளில் விவசாயப் போராட்டம் நடைபெற்றது . இதன் விளைவாக 1969 -இல் கீழ்வெண்மணியில் 44 தலித் பெண்களும், குழந்தைகளும் கொல்லப்பட்டனர். இதன்பின் கிராம சுயராச்சிய இயக்கம் குத்தகைக் காரர்களான நில உரிமைப் பிரச்சினைகளில் ஒருங்கிணைத்துச் செயல்பட்டது. 1996 ஆம் ஆண்டில் இப்பகுதியில் உள்ள தலித் விவசாயத் தொழிலாளப் பெண்கள் இறால் பண்ணை எதிர்ப்பில் தீவிரப் பங்கு வகித்தனர். கடற்கரைப் பகுதியில் இறால் பண்ணைகளை அகற்றவும், புயலுக்குப் பாதுகாப்பாக மரம் நடுவது போன்ற காரியங்களை வலியுறுத்திப் பல முயற்சிகள் நடைபெற்றன. இத்தகைய போராட்டங்களில் தலித் பெண் உழைப்பாளிகள் பெரும்பாலான அளவில் தங்களுடைய பங்கைச் செலுத்தினர்.

மகாராட்டிரா மாநிலத்தில் மாற்று விவசாயத்தைப் பின்பற்றித் தலித் பெண்கள் வாழ்கின்றனர். தரிசு நிலங்களைப் பயன்படுத்தவும், நீர் நிர்வாகம் பற்றிய திறமைகளைத் தலித் மக்கள் கற்றுக் கொள்ளும் போது தான் பொருளாதார நிலைமைகள் மாற்றத்தைக் கண்டன.

இத்திறமைகளை மகாராட்டிராவில் தலித் மற்றும் ஆதிவாசிகள் வளர்த்துக் கொண்டனர்.

நிலங்கள் அதிகமாக அந்நியமாக்கப்படும்போது நிலமற்றவர் களுக்கு நிலத்தின் மீதுள்ள உரிமம் அதிகமாகக் குறைந்து வருகின்றது. தொழிற்சாலைகள் மற்றும் மரம் நடும் திட்டங்கள் அதிகரித்து வருவதால் பல நிலங்கள் வேலியிட்டு அடைக்கப்படுகின்றன. இதனால் மக்கள் ஆடுமாடு மேய்ப்பதற்கும் நீர் நிலைகளை அணுகுவதற்கும் தடை ஏற்படுகிறது. மகாராட்டிரமும், தமிழகமும் நிலப்போராட்டங்களில் முக்கியப் பங்கை வகித்தன.

தலித் பெண்களுக்கும், ஆண்களுக்கும் நிலம் மற்றும் நீர் மேலான உரிமம் கட்டாயம் தேவை என்பதில் மாற்றுக் கருத்துக்கள் இல்லை. ஆனால் புதிய பொருளாதாரக் கொள்கைளின் அடிப்படையில் மேற்கூறிய வளங்களின் மேலுள்ள அழுத்தம் அதிகரித்து வருகின்றது.

நகர்ப்புறத்தில் தலித் மக்கள் குறிப்பாக, ‘தலித் பெண்கள்’ வாழ்வு மற்றும் சுற்றுச் சூழல் பிரச்சினைகளைக் குறிப்பிட்ட வழிகளில் சந்தித்திருக்கின்றனர். இவர்கள் சாலையோரம் வாழ்வதால் வாழ்வு அற்றுப் பாலியல் அடக்கு முறையை ஒரே நேரத்தில் சந்திக்க வேண்டியுள்ளது. உலக வங்கியின் திட்டப்படி இந்தியாவின் முக்கிய நகரங்களான கல்கத்தா, டில்லி, மும்பை, சென்னை போன்ற நகரங் களில் அழகுபடுத்தப்படும் திட்டங்கள் உருவாக்கப்படுகின்றன. போக்கு வரத்தை ஒழுங்குபடுத்துவதும், கால்வாய்களைத் தூய்மைப் படுத்துவதும், முக்கியப்படுத்தப்படுகின்றன. அதிகமான கார் உற்பத்தியினால் சாலையோர வியாபாரிகள் இருந்த பகுதிகள் வாகனங்கள் நிறுத்து மிடமாக மாற்றப்பட்டன. சென்னையில் உள்ள பாரிமுனையில் நாற்பதாண்டுக் காலமாக நடைபாதையில் வாழ்ந்த நூற்றுக்கணக்கான குடும்பங்கள் வலுக்கட்டாயமாக மாற்று ஏற்பாடின்றி அப்புறப்படுத்தப்பட்டன. சந்தைகள் நகரைவிட்டு வெளியிடங்களுக்குத் தள்ளப்படுவதால், பெரிய வியாபாரிகள் மட்டும் உரிமம் பெற்று வியாபாரம் நடத்த முடிகின்றது. உரிமம் இல்லாத காரணத்தினால் சிறு வியாபாரிகள் காவல்துறை மற்றும் தரகர்களால் துன்புறுத்தப்பட்டனர். இதுபோன்ற நிலைப்பாடுகளில் ஆண்களைவிடப் பெண்கள் பெரும்பாதிப்பிற்குள்ளாகின்றனர்.

உழைக்கும் பெண்களைப் பற்றி விரிவான புள்ளிவிவரப் பட்டியல் என்பது தேவையான ஒன்றாக இருக்கின்றது. கடந்த காலக்கட்டங்களில் உழைக்கும் பெண் தொழிலாளர்களின் பங்கேற்பு நாளுக்கு நாள் உலகளாவிய அளவில் அதிகரித்துக் கொண்டே வருகின்றது என்றாலும்

வளர்ந்த நாடுகளுக்கும் வளர்ச்சி பெற்றுக் கொண்டிருக்கின்ற நாடுகளுக்கும் இடையே பெண் உழைப்பாளர்களின் பங்கேற்பு எண்ணிக்கையும், பங்கேற்புத் தன்மையும் பெரும் வேறுபாட்டைத் தருவதாக இருக்கின்றன.

இந்தியாவைப் பொறுத்தமட்டில், உழைக்கும் பெண் தொழிலாளர்களின் எண்ணிக்கை குறைவாக இருப்பதாக மட்டுமல்லாமல், கடந்த சில காலக்கட்டங்களாக இருந்த நிலையிலேயே முன்னேற்றம் எதுவும் இல்லாமல் இருப்பதாகப் புள்ளிவிவரங்கள் கூறுகின்றன. ஆண் தொழிலாளர்களுக்கும் பெண் தொழிலாளர் களுக்கும் இடையே, பங்கேற்பு விகிதத்தில் மிகப்பெரிய குறைபாடு பெண்கள் சார்ந்ததாக இருப்பது அறியப்பட்டுள்ளது.

இந்திய மாநிலங்களில் கேரளம் மனிதவள, மேம்பாட்டு அட்ட வணையிலும், பாலின மேம்பாட்டு அட்டவணையிலும் முதல் இடத்தைப் பெறக் கூடியதாக இருக்கின்றது. இருந்தாலும், கேரளத்திலும் பெண் தொழிலாளர்களின் பங்கேற்பு குறைவானதாகவே இருக்கின்றது.

ஒரு மாநிலம் வேலைவாய்ப்பற்ற மற்றும் உழைப்பில் தொழிலாளர்களின் பங்கேற்பு குறைகின்ற காரணத்தினால் மட்டுமே சரியான வளர்ச்சி நிலைகளை எட்ட முடியாமல் போகின்ற துயரங்கள் நடக்கின்றன. ஒரு மாநிலத்தின் உயர்கல்வி மேம்பாடும், பெருமளவிலான பட்டதாரிகளை உருவாக்குவதும் சிறந்த திட்டமிட்ட கல்வி மேம்பாட்டு வளர்ச்சி நிலைகளும் தருகின்ற ஒட்டுமொத்த முடிவென்பது அதிக அளவிலான எண்ணிக்கையில் வேலையில்லாப் பட்டதாரிகளை வாரிவழங்குவதாக இருக்கின்றது.

இன்றைய நவீனக் கல்வி நிலை வளர்ச்சிகள் பெண்களை உயர் பதவிகளுக்குக் கொண்டு போவதாகவும் பொருளீட்டும் வகையிலான வேலைகளை வழங்கக்கூடியதாகவும் பெண்களும் உழைப்பில் உடல் உழைப்பில் வாழ முடியும் என்பதை எடுத்துக்காட்டுவதாகவும் இருக்கின்றது. ஆனால் தேச அளவிலும், நாட்டு அளவிலும், கிராம அளவிலும் ஆண்களுக்கும் பெண்களுக்கும் ஒதுக்கப்படுகின்ற வேலைகளில் அடிப்படையிலேயே வேறுபாடுகளுடன் அமைவது தரம் தாழ்த்தப்படுவதற்கான குறிப்பிட்ட காரணியாக அமைகின்றது. இதற்கு அதிகாரம், சமூகம், பொருளாதாரம், மற்றும் அரசியல் சூழல்களும் காரணமாக அமைகின்றன.

- பாலின வேறுபாடுகள் பெண் தொழிலாளர்களின் உழைப்பு பகுதியைத் தீர்மானிக்கின்றன.
- சமூகப் பொருளாதார நிலைப்பாடுகள் வேலையுள்ள வேலையில்லாப் பெண்களை உருவாக்குகின்றன.

- தனிமனிதப் பொறுப்புகள் குடும்பப் பொறுப்புகள் பெண்ணை உழைப்பாளராக ஆக்குகின்ற காரணியாக இருக்கின்றன.

இந்தியாவில் இயற்கை நியதிகளில் ஒன்றாகத் தலித்தாகப் பிறக்க நேரிடுகின்ற பெண் பால் மைய அதிகாரத்தினால் அடிப்படையில் 'இழிந்தவள்' எனவும் அடையாளப்படுத்தப்படுகின்றாள். தலித் பெண்ணை அடிமைப்படுத்துகின்ற அதிகாரம் சார்ந்த கருத்தியல்கள் மனு தர்மத்திலும், வேதங்களிலும் இதிகாசக் காப்பியங்களிலும், புராணங்களிலும் அவை எழுதப்பட்டுள்ள மூலமொழியான சமசுகிருத மொழியிலேயே அண்ணல் அம்பேத்கர் வாசித்து ஆங்கிலத்தில் மொழி பெயர்த்து ஆதாரப்பூர்வங்களோடு அம்பலப்படுத்தினார். அவற்றில் சொல்லப்பட்ட பெருங்கதையாடல்களை அழிக்கவும், மீறவும், கொளுத்தவும் செயல்முறையில் கற்பித்ததோடு, அவற்றுக்கான மாற்றுக் கருத்தியல்களையும், எதிர்ச்சிந்தனைகளையும் அவர் தலித் மக்களுக்கு எடுத்தியம்பினார்.

அமெரிக்கக் கொலம்பியப் பல்கலைக் கழகத்தில் அவர் ஆற்றிய 'இந்திய சாதிகள்' என்கின்ற (1916) ஆய்வுக் கட்டுரையில் இந்தியச் சமூகத்தின் ஆணாதிக்கத் தன்மையைப் பதிவு செய்துள்ளார். நீண்ட நெடுங்காலமாகவே பெண்ணைவிட ஆணின் கையே மேலோங்கி இருந்து வந்துள்ளது. ஒவ்வொரு குழுவிலும் ஆணே ஆதிக்கமுள்ள வனாகப் பெண்ணைவிடப் பெரிதும் மரியாதைக்குரியவனாக இருக்கின்றான். வழிவழியாகப் பெண்ணை விட ஆணுக்கு அளிக்கப்பட்டு வந்துள்ள இந்த உயர்வினால் ஆணின் விருப்பங்களே ஆலோசனைக்கு உரியனவாக இருந்துள்ளன. பெண்களோ, சமய, சமுதாய, பொருளாதாரத் தொடர்பான அனைத்து வகையான அநீதியான ஆணைகளுக்கும் இறையாக்கப்பட்டு வருகின்றனர். ஆனால் தடை ஆணைகளை ஆக்கித் தருபவன் என்ற வகையில் ஆண், இந்த ஆணைகளுக்கு அப்பாற்பட்டவனாக இருக்கின்றான்.

மனுதர்ம சாத்திரம் சுதந்திரச் சிந்தனையும், சுய முடிவெடுக்கும் உரிமையும் பெண்களுக்கு உரியதல்ல என்கின்றது.

> பார்ப்பனருக்கு மங்களகரமான பெயரையும் சத்திரியருக்கு அதிகாரத்தைக் குறிக்கும் பெயரையும், சூத்திரருக்கு ஊழியத்தை உணர்த்தும் பெயரையும் அடையாளமாக மனு வழங்குகின்றது. ஆனால், பஞ்சமர்களுக்கு வெறுப்பை ஏற்படுத்தும் பெயரையும் அதில் குறிப்பாகப் பெண்களுக்கு இழிவைச்சூட்டும் பெயரையும் தருகின்றது.

எனவே பல ஆண்டுகளுக்கு முன்பே அம்பேத்கர் அமராவதி இந்திராவுவமை சரங்கத்தில் 1927 டிசம்பர் 25 இரவு 7.30 க்கு மனுதர்மத்தைத் தீயிலிட்டுக் கொளுத்திய பின்பு ஆற்றிய உரையில்,

> "நாங்கள் கீழ்க்குல இழிமக்கள் என ஒருபோதும் கருதாதீர்கள்" தூய்மையான வாழ்க்கையை அமைத்துக் கொள்ளுங்கள். மற்ற பெண்களைப் போல உடை உடுத்தக் கற்றுக் கொள்ளுங்கள். ஒட்டுப்போட்ட கந்தலேயாயினும் தூய்மையாக உடுத்துங்கள். உங்கள் விருப்பம் போல அணிமணிகளை அணியுங்கள்! என்ன வகையான அணிகளை அணிகிறீர்கள் எனக் கேட்பதற்கு எவனுக்கும் உரிமை இல்லை. தடுப்பதற்கும் வழி இல்லை.[17]

என அறிவுறுத்தினார். ஆனால் வரலாறு நெடுகிலும் போராட்டத்தோடு கூடிய வாழ்க்கையைத் தான் தலித் பெண்கள் எதிர்கொள்ள வேண்டியிருந்தது.

உலகிலுள்ள எல்லாப் பெண்களுடைய பிரச்சினையும் பொதுவானது அல்ல. இந்தியப் பெண்களின் நிலை மேற்கத்தியப் பெண்களின் நிலையிலிருந்து வேறுபட்டது. அடிப்படைத் தேவைகள் நிறைவேறாமை, சாதிக் கொடுமைகள் போன்றவற்றால் இந்தியப் பெண்கள் பெரும் பாதிப்புக்கு உள்ளாகிறார்கள். தலித் பெண்கள் தாங்கள் பெண்களாக, தலித் பெண்களாகப் பிறப்பெடுத்த காரணத்தால் சந்திக்க வேண்டிய பிரச்சினைகளையும், மன உளைச்சல்களையும் சிக்கல்களையும், இயலாமையினையும் ஏக்கங்களையும் வறுமையின் பிடியில் வெறுமையாகிப் போகும் வாழ்க்கை வழங்கும் அவமானங்களையும் சகித்துக் கொள்ளப் பழக்கப்பட்டவர்களாகின்றனர். பீஜிங்கில் கூடிய சர்வதேசப் பெண்கள் மாநாடு, பெண்கள் உரிமைகளைப் பெறுவதற்கான செயல்திட்டங்களையும், அத்திட்டங்களை முன்னோக்கி எடுத்துச்செல்வதற்கான அணுகுமுறைகளையும் உருவாக்கி இருக்கிறது. இதன் குறிக்கோள் விளக்கத்தில்

> ஆண்களோடு சமமாக இணைந்து பணியாற்றுவதன் மூலம்தான் பெண்களின் பொதுவான பிரச்சனைகளைத் தீர்க்க முடியும் என்பதையும், சில சமூகச் சூழலிலுள்ள பெண்கள் உரிமைகளைப் பெறுவதற்கு மற்ற பெண்களை விடக் கடுமையான தடைகளை எதிர்கொள்ள வேண்டி

17. Lathika Menon, Female Expolitation and Women's Emancipation, p. 110.

யுள்ளது என்பதையும் இந்தச் செயல்திட்டம் அங்கீகரிக்கிறது[8]

என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இதன்படி அடிப்படை உரிமைகளைப் பெறுவதற்கே பெருந்துன்பத்துக்குள்ளாகுபவர்கள் தலித் பெண்கள் என்பதை யாராலும் மறுக்க முடியாது. வீட்டுக்குள்ளும், வீட்டு வெளியிலும் பல்வேறு வேலைகளைச் செய்து பிழைக்கும் தலித் பெண்களின் அவலங்களைப் பற்றியும், துன்பங்களின் மத்தியிலும் வாழ்க்கையின் பரவசங்களின் அதன் உண்மையின் ஆழத்தில் அடையத் துடிக்கும் அவர்களது மன எளிமை, சுதந்திரம், விசாலமான போக்கு, ஒளிவு மறைவற்ற கலப்படமில்லாத இயல்பு நிலை வாழ்க்கை போன்றவை அவர்களுக்கே சொந்தமானவைகளாக அமைகின்றன.

தலித் பெண்கள் தலித் ஆண்களுக்குச் சமமாக உழைப்பிலும் உற்பத்தியிலும் பங்கேற்கின்றனர். ஆண்களோடு இணைந்து பணியாற்றுவதன் மூலம் இவர்களின் பல பிரச்சினைகளுக்கு இவர்களால் தீர்வு காண முடிகிறது. ஆணுக்குப் பெண் இளைத்தவளில்லை என்ற சமத்துவ மனப்பாங்கு உறுதியாக்கப்படுகிறது. தங்களால் முடியும் என்ற தன்னம்பிக்கை வார்த்தெடுக்கப்படுகிறது.

அலுவலகங்களில் திருமணமான ஆண்களும் பெண்களும் கடினமாக உழைத்து முன்னுக்கு வர ஆசைப்படுகின்றவர்கள், மேலதிக வேலை செய்தும் குடும்பப் பொருளாதாரத்தை உயர்த்த முற்படுகின்றனர். பிரான்ஸில் ஸிங்லி என்னும் சமூகவியல் ஆராய்ச்சியாளர் நூற்றுக் கணக்கான ஆண்களையும் அங்கே பணிபுரியும் 34,843 வேலையாட்களின் பதிவேடுகளையும் ஆராய்ந்து சில செய்திகளைக் கூறுகின்றார்.

ஒரு திருமணமாகாத பெண்ணுக்கும் திருமணமான ஆணுக்கும் திறமைப்பண்புகளில் வேறுபாடு இல்லை என்பது ஒப்புக்கொள்ளப் படுகிறது. அதே சமயம் இந்த அளவு திறமை ஓர் ஆணுக்குத் திருமணமாகும் முன் இருக்கவில்லை என்பதும் பெறப்படுகிறது. திருமணமாகும்முன் ஆண் விளையாட்டுப் பிள்ளையாகச் சபலபுத்தியுடன் சஞ்சலப்படுகிறான். இதே ஆண் திருமணமான பின் திறமையுடன் பணிபுரிகிறான் என்றால் அதற்குக் காரணம் மனைவி தானோ? தேவையான அமைதியையும் பண்பட்ட ஒரு சூழ்நிலையையும் அவள் அமைத்துக் கொடுப்பதால் வேலைத்திறமை பெருகிவிட்டதா? இதற்குரிய அங்கீகாரத்தையும் மதிப்பையும் பெண் குலத்துக்கு ஆண் மக்கள் கொடுக்கிறார்களா? இதை அவர்கள் உணர்ந்திருக்கிறார்களா? அது பெண்ணின் கடமை என்று தட்டிக்கழிக்கிறார்கள். அது மண

18. Raj Bala Mathew, Modernisation of Social Work, p. 121.

வாழ்க்கையில் தாம்பத்யத்தின் எதிர்பார்ப்புகளாகிவிடுகின்றது. இக்கடமைகளும் எதிர்ப்பார்ப்புகளும் ஒரு பக்கத்திற்குரியனவாகவே இருக்கின்றன.

திருமணமாகாத பெண் திருமணமான பின்னர், பின் தங்க நேரிடுகிறது. வேலை உயர்வுகளும் ஊதிய உயர்வுகளும் பெரும்பாலும் அவளுக்குக் கிட்டுவதில்லை. குடும்பச்சுமை அவளைத் தாக்குகிறது. பிள்ளைவளர்ப்பு, வீட்டு வேலை, கணவன் பராமரிப்பு போன்ற பணிகளையும் சம திறமையுடன் அவளால் நடத்தப்பட வேண்டும். இதனால் பாதிக்கப்படுவது அலுவலகத்திறமை. பெண் குடும்பச் சூழலுக்கே முதலிடம் கொடுக்க வேண்டும் என்பதே பண்பாடு அவளுக்குக் கற்றுக் கொடுத்த முதற்பாடம். அம்முதற்பாடம் சமுதாயக் கணிப்பிலும் அவளது கணிப்பிலும் முக்கியப் பாடமாகியும் விட்டது. குழந்தை வளர்ப்பும் வீட்டு வேலையும் அவளது சிந்தையை ஆக்கிரமித்துக் கொள்ள, விடுபட முடியாத ஓர் ஆன்மீகச் சிக்கலாக அவை அவளைப் பீதியூட்ட, அதற்குள் அவள் அமிழ்ந்து விடுகிறாள். குடும்பம் என்ற கோயிலில் சட்டிபானைகளும், வீடு கூட்டும் விளக்குமாறுகளும் பூசைக்குரிய பொருள்களின் தகுதியைப் பெறுகின்றன.

இப்பூசை பெண்ணினால் மட்டுமே செய்ய வேண்டும் என ஆண்மகன் என்ற ஆசான் கட்டளையிட்டுவிடுவான். இதனால் அலுவலக வேலைகளை முன்னைய திறமையுடன் நிறைவேற்ற முடியவில்லை. தாய்மை என்ற விடுபட முடியாத சூழல் கட்டாயத்திற்கும் கடமையில் அவள் மெய்மறந்து நிறைவேற்றத் தன்னை இழந்து விட்டாள். தாய் தகப்பன் கூட்டுறவால் பிறந்த பிள்ளைகளைத் தகப்பன் தாயிடமே தள்ளி விடுகிறான். பெண்களுக்கு வீட்டு வேலைப்பளு குறைந்தால் அவர்களும் ஆண்களுடன் அதே திறமையுடன் பணிபுரியலாம். உத்தியோக உயர்வு கிடைக்கப்பெறலாம். அதிக ஊதியமும் பெறலாம். அதே வேளையில் ஆண்களும் குடும்பப் பொறுப்பில் சமபங்கைப் பெற்றால் குடும்பம் சீர் குலையாது.

பால் அடிப்படையிலமைந்த தொழிற்பாகுபாட்டினை விளக்கும் ஆங்கிலச் சொற்றொடர் "Sexual Division of Labour" ஆகும். ஆனாலும் பால் அடிப்படை வேறு. ஆண், பெண் என இன அடிப்படையிலேயே பெண்ணின் கருத்துக்களை நெறிப்படுத்த வேண்டுமேயன்றிப் பால் அடிப்படையில் அல்ல எனப் பெண்ணியவாதிகள் பேசுகின்றனர். அந்த வேறுபாட்டை பால் - இனம் என்ற பதங்களைப் பிரயோகித்து Sex என்பது பால் அடிப்படையில் உள்ளது என்றும், gender என்பது ஒரு கருத்துக் கொள்கையைப் பிரதிபலிக்கும் என்றும் காரணம் கூறுகின்றனர். இதற்குச் சரியான தமிழ்ச்சொற்கள் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தாலும்

ஆண்பால், பெண்பால் என்ற பிரிவு பால் அடிப்படையில் அமைந்துள்ளதாகவே தெரிகின்றது. ஆணுக்கும் பெண்ணுக்கும் உள்ள வேறுபாடு இயற்கையான பால் உறுப்புகளில் தான் உள்ளது.

உணர்ச்சிப்பூர்வமாகவோ, புத்திநிலையிலோ பெண்ணுக்கும் ஆணுக்கும் வேறுபாடுகள் இல்லை. பிரசவிப்பதும், குழந்தைக்குத் தேவையான உணவைக் கொடுப்பதும் பெண்ணின் சிறப்புப் பணிகள். இதனை ஆண் சாதிக்க முடியாது. இந்தச் சிறப்புத்தன்மை அளிக்கும் பிரத்தியேகமான பணியை அடிப்படையாக்கி, அந்த வேலையையே காலத்திற்கும் சிறப்புறச் செய்ய வேண்டும் என்று பெண்ணை ஆண் கட்டாயப்படுத்துகின்றான். பால் அடிப்படையில் அமைந்த இந்த வேறுபாடே வேலைப் பாகுபாட்டிற்கு அனுகூலமாக அமைந்தது. இதன் அடிப்படையில் ஒரு கருத்தியலே தோன்றிவிட்டது.

பெண்மையும் ஆண்மையும் பால் வாரியான குணங்கள் அல்ல. மிருகங்களுக்கும் பறவைகளுக்கும் வேலைப்பிரிவினை இல்லை. நாளடைவில் தாய்மையின் பெரும்பேறாக அவை பெற்ற குஞ்சுகளும் குட்டிகளும், வளர்ந்து தனி இடம் செல்லும்வரை பெண், ஆண் சிங்கங்கள் தொழில் பாகுபாட்டால் தங்களைக் கூறுபோட்டுக் கொள்வதில்லை. வேலைப்பாகுபாட்டைச் சரியான முறையில் ஆராய்ச்சி செய்த மானுடவியலாளர்கள் பெண் குலமே விவசாயத்தொழில் முன்னோடிகள் என்ற முடிவுக்கு வந்துள்ளார்கள்.

பிரவசத்திற்குப் பின் குழந்தைக்குப் பால் கொடுத்து வளர்க்கும் காலக்கட்டத்தில் காய்கனிகள் கிழங்குகளை அவர்களுக்குத் தேடிக் கொடுக்க வேண்டிய கட்டாயம் பெண்களுக்கு இருந்திருக்கும். அவற்றைத் தோண்ட அல்லது பறித்தெடுக்க நீண்ட தடிகளைப் பயன்படுத்தினர். ஆணினம் வேட்டைக்குச் செல்ல, பெண்ணினம் வீட்டில் தங்கி இவற்றைச் செய்தமையால் காலங்கள் செல்லச் செல்ல ஒரு வேலைப் பிரிவினை உண்டாக்கியிருக்கலாம். வேட்டைக்குச் சென்ற ஆணினம் வேட்டையாடித் தங்கள் பசியைத் தீர்க்க, பெண்ணினம் தங்களது கைக்குழந்தைகளுக்கும், வளர்ந்த குழந்தைகளுக்கும் உணவு தேடிக் கொடுத்து வந்தது. ஆனால் உணவு, தேடித் தங்களது வம்சாவளிகளையும், தங்களையும் காப்பாற்றி வந்த பெண்களது வேலை காலப் போக்கில் மதிப்பிழந்தது.

அக்காலச் சமூகவியலாளர்கள் வேட்டையாடும் ஆண்மகனுக்கு ஒரு தகுதியை நல்கிவிட்டார்கள். வேட்டையாடும் அவன் கொண்டு வந்த இறைச்சியால்தான் மானிடமே தழைத்தது என்றும் ஒரு சமுதாயமே இறைச்சியால் மட்டுமே வாழ்ந்ததென்றும் காயும், கனியும், கிழங்கும் பயிரிட்ட பெண் குலம் மானிட வளர்ச்சியில் ஒரு பங்கும் வகிக்கவில்லை

என்ற கருத்தும் பதிவு செய்யபட்டது. ஆயுதம் கையாளும் ஆற்றல், அஞ்சாநெஞ்சம், வீட்டை விட்டுத் தொலைதூரம் செல்லல் ஆகியன வேட்டைத் தொழிலுக்கு ஓர் தகுதியை வழங்கியமையாலேயே பெண்களுடைய வேலை தரம் தாழ்ந்து பார்க்கப்பட்டது. இதனால் ஆண் தலைவனாக, தலைமைப் பீடத்தில் இருக்கத் தகுந்தவனாக, ஆயுதம் ஏந்துவோனாக, மானுட வளர்ச்சியின் தொடர்ச்சியில் முக்கியப் பங்கினை வகிப்பவனாக முதன்மை பெற்றான் (டைகரும், பொக்ஸீம்-1976). முதலில் எழுந்து நடந்த, குரங்கில் இருந்து தன்னை வேறுபடுத்திய முதல் மானிடன் என்ற கருத்து ஒப்புக் கொள்ளப்பட்டது. அவனே உணவு தருபவனாக, ஆண்மை நிறைந்தவனாக, தலைமை யுடையோனாக, சமுதாயக் கோட்பாடுகளை இயற்றியவனாக ஆனான். டைகர் (1970) என்ற மானுடவியல் அறிஞர், ஆணே உதவிகள் என்ற ஓர் உடன்பாட்டை ஏற்படுத்தி மக்களை ஒன்று சேர்த்தான் என்ற கருத்தையும் வெளியிட்டார்.

இதனால் ஆண் - பெண் என்ற அடிப்படையில் வேலைப் பிரிவினை தோன்றியது மட்டுமல்லாமல் செய்யும் தொழிலில் சில மேல்-சில கீழ் என்ற ஒரு மனப்பான்மையும் தோன்றி அதனை நீக்க ஒரு கருத்தியலும் தோன்றிவிட்டது. பெண் இனத்தின் முக்கியத் தொழிலும், அதனால் மானுடம் அடைந்த பயன்களும் வரலாற்றிலிருந்து விடுபட்டு விடப் பெண் நிலைவாதிகள் இப்போது தமது உரிமைகளை நிலைநாட்ட முயலுகிறார்கள்(பிஷர் 1979, ரெய்ற்றர் 1977, லீகொக் 1977). இவர்களது வாதத்திற்கு மேலும் சில சான்றுகளைச் சங்க இலக்கியத்திலிருந்து மேற்கோளாக எடுத்துக் கூறலாம். ஆண் வேட்டைக்குச் சென்ற போது பெண் அவன் கொண்டு வர இருக்கின்ற இறைச்சியை நினைத்து ஒன்றும் செய்யாமலிருக்கவில்லை. சென்ற ஆண் எப்போது வருவான் என்ற பயம் அவளுக்கு வாட்டத்தைத் தந்திருக்கும்.

காய்கறி, கிழங்குகளை ஒரு நீண்ட கைப்பிடி கொண்ட ஆயுதத்தால் தோண்டி எடுத்தார்கள் என்பதற்குப் பெரும்பாணாற்றுப்படை (91-94) வரிகள் சான்றாக அமைகின்றன. பெண்கள் கூட்டமாக இரவும் பகலும் தினைப்புனம் காத்ததாகவும் (மலை 328 – 329) எயிற்றியர் என்ற சிறுபுல விவசாயப் பெண்கள் விவசாயத்தில் ஈடுபட்டிருந்தார்கள் என்றும், ஆய்ச்சியர் பாலைக்கொடுத்துப் பண்டமாற்றுச் செய்தார்கள் என்றும், பரதவப் பெண்கள் மீனைக் காய வைத்துக் கருவாடாக்கினார்கள் என்றும், குறிப்புகள் காணக்கிடைக்கின்றன. ஆண்கள் வேட்டைக்குச் சென்றபோது பெண்கள் கூட்டம் கூட்டமாக இணைந்து உயிர் வாழ்விற்குத் தேவையான உணவுப் பண்டங்களைப் பெறுவதற்குப் பல வழிகளில் முயன்றிருக்கின்றனர்.

பெண் மென்மையானவள் என்று ஆண்கள் காதல் வயப்பட்டுக் கூறிய வாக்குகள் கடின வேலைகளிலிருந்து அவளை அப்புறப்படுத்தி யிருக்கின்றன. வீட்டுக்குரியன எல்லாம் வீட்டுவேலை எனவும், வீட்டுக்கு வெளியே நடப்பன யாவும் உத்தியோகம் என்றும் ஒரு கருத்துநிலை தோன்றிவிட்டது. வீட்டுக்கு வெளியே நடப்பன ஊதியம் பெறுபவையாய் ஓர் உயர்ந்த தகுதியைப் பெற, வீட்டு வேலை கடமையாகப் பெண்களுக்கும் அதன் பயன்களைப் பெறும் உரிமை ஆணுக்குமாக வகுக்கப்பட்டுவிட்டன. பிரசவிப்பதும், பாலூட்டுவதும் பெண்ணினால் நிறைவேற்றப்படும் பொழுது அது தொடர்பான சகல வேலைகளும், பளுவும் அவள் மேல் ஏற்றப்பட்டு அதற்கே அவள் உரியவள் என்ற கருத்துநிலை வேரூன்றியது. அவள் வீட்டுக்கு வெளியேயும் சென்று ஊதியத்துக்காக உழைக்கத் தொடங்க, வீட்டு வேலையும், வெளி வேலையும் என இரட்டைச் சுமை அவளுக்குரியதாக மட்டுமே ஒதுக்கப்பட்டுவிட்டது. அவளது வீட்டு வேலை கடமையாகவும், வெளி வேலை கட்டாயப் பணியாகவும் ஆக்கப்பட்ட போது, மொத்த வருவாயில் அந்தக் கட்டாய வெளி வேலைக்குரிய ஊதியம் அவளது வீட்டு வேலை கருத்து நிலையின் பாற்பட்டுக் குறைக்கப்பட்டுவிட்டது. செய்யும் தொழிலுக்கு ஆணுக்கு ஓர் ஊதிய வீதம், பெண்ணுக்கு ஓர் ஊதிய வீதம் என வகுக்கப்படும்பொழுது அது முதலாளித்துவத்தின் சுரண்டலுக்கும் அனுகூலமாக அமைகின்றது.

பெண்களின் ஊதியம், குடும்பத்தின் செலவுக்கு ஒரு தேவையான ஊதியமில்லை. ஆண் மகனே குடும்ப வருவாயைத் தருபவன், அவனது ஊதியம் மொத்த வருவாயை இட்டு நிரப்பும் (Supplementary Income) ஒரு பங்கு. ஆகவே அவளுக்கு ஆணுக்குரிய ஊதியம் வழங்கப்படத்தேவையில்லை. இது தொழிற்பாகுபாட்டில் பெண்களுக்கு இழைக்கப்படும் அநீதிகளின் ஒரு பகுதி.

பெண் மென்மையானவள் என்ற கவிகளின் கற்பனை பெண்ணைப் பட்டுமெத்தைகளில் கிடத்தித் திளைக்கவிடவில்லை. கடின வேலை செய்பவளாக முடிவற்ற பணிகளுக்குள் தன்னை விருப்பத்துடன் ஈடுபடுத்திக் கொள்பவளாக, அலுப்புத் தோன்றினாலும், ஊர் உறங்கினாலும் உறங்க முடியாதவளாக்கின. ஆனால் சமுதாயக் கணிப்பில், வேலைக்கமர்த்தப்படும் இடங்களில், பெண்கள் பொறுப்பான வேலை பார்க்கத் தகுதியற்றவர்கள், புத்தி இல்லாதவர்கள் என்ற காரணங்களைக் காட்டி அலுப்பும் சலிப்பும் தட்டும் மிச்ச சொச்ச வேலைகளில் அமர்த்தப்படுகின்றாள்.

தொழிற்பாகுபாடு எல்லா, நிலைகளிலும் ஒரே பங்காக அமைவதில்லை. விவசாய, தொழிலாள வர்க்கத்தினரிடையே வயல்

வெளிகளிலும், தோட்டங்களிலும் பெண்கள் கடினமான வேலைகளைச் செய்கின்றனர். தூக்கிச் சொருகிய சேலையுடன் சேறு மிதிக்கும் பெண்களும், கட்டட வேலைகளில் உயர்ந்த கட்டடங்களுக்குச் செங்கல்லும் மண்ணும் எடுத்துச் செல்லும் பெண்களும் யார்?என்பதை ஆணுலகம் உணர மறுக்கின்றது.

வளர்ச்சிப் பரிமாணங்களில் பெண்கள்

"பெண்களின் நிலையும்", "வேலையில் பெண்களின் பங்கேற்பும்" பற்றியும் தொடர்ந்து பேசப்பட்டு வந்து கொண்டிருக்கின்றன. இவை "பெண்களிடமிருந்து எதிர்ப்பார்ப்பு", "பெண்களின் பங்களிப்பு நிலை" என்ற நிலைகளாகவும் விளக்கப்பட்டிருக்கின்றன. வளர்ந்த நாடுகளில் நிறுவனங்கள் சார்ந்த பெண்களின் பங்கேற்பு வளர்ச்சிப் பரிமாணங்களில் வைத்துப் பேசப்பட்டிருக்கின்றது. நிலைகளின் பன்முகப் பரிமாணங்களின் பெண்களின் பங்கேற்பு இணைத்துப் பார்க்கப்பட்டிருக்கின்றது. பெண் ஒரு தாயாக, மனைவியாக, சக உழைப்பாளியாக, மாற்றங்களுக்கான பிரதிநிதியாக எவ்வாறு செயலாற்றியிருக்கின்றாள் என்று விவாதிக்கப் பட்டிருக்கின்றது.

வளர்ச்சி நிலைப்பாடுகளில் கிராமப் பெண்களின் பங்கேற்பு முறைகள் கிராம வளர்ச்சி நிலைகளில் பெரும்பங்கு வகிக்கின்றன. இந்தியச் சூழலில் வேளாண்மை என்பது கிராமப் பொருளாதார வளர்ச்சியின் முதுகெலும்பாக இருக்கின்றது. கிராம வளர்ச்சியும், வேளாண்மையின் வளர்ச்சியும் ஒரு நிலையில் வைத்து எண்ணப்படக் கூடியன. இதனால் கிராம வேளாண்மையின் வளர்ச்சியை உள்ளடக்கிய கிராம வளர்ச்சியில் பெண்களின் பங்களிப்பு நிலைகளாகப் பார்க்க வேண்டியுள்ளது.

பெண்களின் சமூகத் தகுதி

"பெண்களின் சமூகத் தகுதி" என்ற சொல்லைக் கருத்தாக்க ரீதியில் விவரிப்பது சிரமம். தகுதி என்கின்ற சொல் சமூகக் கோட்பாடுகளில் முக்கியமான இடத்தைப் பிடிப்பதாகக் கருதப்பட்டாலும் முன்னேற்றம் அல்லது ஈடுபாடு என்பது இல்லாமல் தகுதி இருக்க முடியாது. ஒரு தனிமனிதனின் பல்வேறு பரிமாணங்கள் பல்வேறு தகுதிகளாக வெவ்வேறுபட்ட குறிப்பு நிலைகளின் வெளிப்பாடாக இருக்கின்றன. இவை ஒன்றொடொன்று பெருத்த அளவிலான உயர்வு நிலைகளைக் காட்டிக்கொள்வதில்லை. எனவே இவற்றைப் பகுத்தாராய்ந்து பார்க்கின்ற நிலைகளில் பார்ப்பதைவிட, பன்முகப் பரிமாணங்களின் அடிப்படையில் தகுதியாகப் பேசுவது பொருளுடையதாக இருக்குமெனக் கருதப்படுகின்றது.

"தகுதி" என்கிற சொல் "பங்கேற்பு" என்ற சொல்லோடு இடைத் தொடர்புடையதாக இருக்கின்றது. அதேபோன்று 'தகுதி' என்ற சொல்லும் 'நிலை' (position) அல்லது 'தகுநிலை' என்ற சொல்லும் தொடர்புடையதாக இருக்கின்றன. தகுதி என்ற சொல் நிலையின் சமூக நெறிமுறைகளை அடிப்படையில் வகுக்கப்பட்ட நிலைப்பாடுகளின் மேல் இயங்குகின்ற மனிதனின் வளர்ச்சி என்ற பொருளின் சர்ஹென்றி சுமீனர்மெயின் (Sir Hency Sumner Meine) என்கின்ற ஆங்கில ஆய்வாளர் பயன்படுத்தியுள்ளார். வெபர் (weber) சமூகத் தகுதி என்ற சொல்லை நேர்மறை மற்றும் எதிர்மறைப் பொருண்மை நிலைப்பாடுகளில் சமூக மதிப்பையும், மரியாதையையும் குறிக்கின்ற பதமாக இருப்பதாகக் குறிப்பிடுகின்றார். அவர்

(1) வாழ்தலின் நோக்கு

(2) கல்வி மற்றும் பயிற்சிகள்

(3) பிறப்பும் தொழிலும்

போன்ற நிலைகளில் 'தகுதி'யை விளக்குகின்றார். நாளடைவில் இச்சொல் கொடுக்கப்பட்ட தகுதி பெறப்பட்ட தகுதி என்ற நிலைப் பாடுகளைக் கடந்தது. 'லின்டன்' சமூகத் தகுதியை வயது, பால் குடும்ப நிலை, தொழில், குழுவில் பெறுகின்ற இடம் போன்றவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு பிரிக்கின்றார்.

தகுதி என்கின்ற கருத்தாக்கம் வெவ்வேறுபட்ட பார்வைகளில், வெவ்வேறுபட்ட அணுகுமுறைகளில் - அதாவது சமூகவியல், மானுடவியல் அணுகுமுறைகளில் விவரிக்கப்படுவதாக இருக்கின்றது. தகுதி என்கின்ற சொல்லை விரிவான நிலையில் தனியாக எடுத்துக் கொண்டு விளக்கம் கூறாவிட்டாலும் கூட அது தன்னைத்தானே விளக்கிக் கொண்ட இடம் பெறக்கூடியதாக எல்லாவற்றிலும் இருக்கின்றது. 'பெண்களின் தகுதி' என்கின்ற சொல் பெண்களுக்குப் பெண் என்ற நிலைப்பாட்டில் மகளாக, மனைவியாக, மாணவியாக, தாயாக, வேலையாளாக, குடும்பத் தலைவியாகக் கொடுக்கப்பட்ட பொறுப்புகள் அல்லது உரிமைகளைக் கடமைகளாக விரும்பியேற்றுச் செய்யக் கூடியவற்றையும் மேற்கூறிய நிலைப்பாடுகளில் இருந்து கொண்டு மற்றவர்களிடம் உறவுகளையும் உரிமைகளையும் தேடிப் பெறுபவர்களாகவும் எவ்வாறு இருக்கிறார்கள் என்பவற்றை உணர்த்துவதாக இருக்கின்றது. 'பெண்ணின் தகுதி' என்பது வேலைத் தகுதியின் காரணமாகப் பெறக்கூடிய மதிப்பை, உணர்த்தக் கூடியதாகவும், அது ஆணிலிருந்து பெண்ணிற்கு வேறுபட்டதாக சமத்துவமற்ற முறையினைப் பின்பற்றக் கூடியதாகவும் இருக்கின்றது.

தகுதி மற்றும் பெண்களின் பங்களிப்பு உழைப்புச் சக்தியில் பெண்களுடையதாக என்னவெல்லாம் இருக்கின்றன என்பதை

அறிவதற்கான பல்வேறு காரணிகள் பின்புலமாக அமைகின்றது. நவீனத்துவம் ஏற்படுத்தியிருக்கிற மாற்றங்களின் தாக்கங்கள் பெண் என்ற இனத்தின் மேலான வளர்ச்சி நிலையில் கண் கூடாகக் காணக் கூடிய வளர்ச்சி நிலைகளை, பொருளாதார நிலையிலும், தொழில், கலாச்சாரம், கல்வி, உடல் நலம், துப்புரவு, சத்துணவு, அரசியல் ஆர்வம் போன்ற எல்லா நிலைகளிலும் ஏற்படுத்தியிருக்கின்றன. 'தகுதி' என்கின்ற கருத்தாக்கம் சமூகப் பொருளாதார நிலைப்பாடுகளின் வழியாகச் செயல்படக்கூடிய தனிமனிதனின் வேலைவாய்ப்பினால் பெறும் ஆதாயம், இலட்சியப் போக்குகள், கருத்தியல் வளர்நிலைகள் போன்ற அனைத்திலும் நின்று செயல்படுகின்றது. இனம், சாதி, வர்க்கம் போன்றவற்றின் வடிவமைப்பிலும் மேற்கண்ட கூறுகள் தன் செயல்பாட்டினை நடத்துகின்றன. தகுதி சார்ந்த பிரிவினைகள் பெண்ணைப் பொறுத்தவரையில் அவள் வேலை பார்க்கின்ற இடம். வாழுகின்ற குடும்பம் இவற்றைப் பொறுத்துக் குறுகிய எல்லைகளுக் குட்பட்டு மிகப் பரந்துபட்ட சரியான அங்கீகாரத்தைப் பெறாததாகவே இருக்கின்றன.

வளர்கின்ற நாடுகளான இந்தியாவில் கூட நிறுவனங்கள் சார்ந்து இயங்குகின்ற பெண்கள் 150 சதவீதத்தினரே உள்ளனர். வளர்ந்த நாடுகளில் பெண்களில் நிறுவனம் சார்ந்த பங்களிப்பு 72 – 80 சதவிகிதங்களாக இருக்கின்றது. வளர்ச்சிப் போக்கின் வெவ்வேறு படி நிலைகள் கொண்டு செல்லும் பொருளாதார வளர்ச்சியில் பெண்களின் பங்களிப்பு குறைவது அவர்களுடைய பங்களிப்பின் தேவையை வேண்டி நிற்கின்றது. சமூக, பொருளாதார நிலைப்பாட்டில் உயர் நிலையில் இருக்கின்ற பெண்கள் கல்வியறிவினாலும், ஒருங்கிணைந்த பெண் மேம்பாட்டு உழைப்புச் சக்தியினாலும் ஆண்களோடு இணைந்து தம் பங்களிப்பைச் செலுத்துவதனால் பல பயனை அடையக்கூடியவர்களாக இருக்கின்றனர். ஆனால் கிராமப் பெண்கள் முதலாளிகளைச் சார்ந்தவர் களாக, உழைத்தும் கணக்கில் கொள்ளப்படாதவர்களாகக் கொத்தடிமை களாகவே இருந்து வருகின்றனர். குடும்பப் பொருளாதாரத்தை நடத்திச் செல்வதில் மிகத் துல்லியமான வேறுபாடுகளை முன் வைக்கின்ற வகையில் பெண்களும், குழந்தைகளும் பொருளீட்டினாலும், ஆண் பொருளாதாரத் தலைமை வகிப்பது தான் வழக்கமாக இருக்கின்றது. வேலை வாய்ப்பில் ஏற்படும் ஆண் , பெண் பிரிவினைகள் குறைந்த கூலி, வறுமை மற்றுமுள்ள பிற காரணிகள் கிராமப் பெண்களைத் தரம் தாழ்த்துவனவாகவும், மிக வசதி குறைந்த தொழில் சாதனங்களை வைத்துக் கொண்டு அவர்களின் உயிரைத் தின்னுவதுமாக இருக்கின்றன.

பெண் பங்கேற்பு - கருத்தாக்கப் பரிமாணம்

ஹார்டன், ஹண்ட் என்ற இரு அறிஞர்களும் பங்கேற்பு என்பதனை வேறுபடுத்திப் பார்க்கின்றனர். "பங்கேற்பு என்பது குறிப்பிட்ட வேலைத்தகுதியைப் பெற்றுள்ள பெண் பெறுகின்ற தகுதியைக் குறிப்பதாகவும், அதன் வழியாகப் பெண் தனி மனுஷியாகத் தனது உறவினரிடமும் பிறரிடமும் கொண்டுள்ள உறவு நிலைகளை விளக்கக் கூடியதுமாகும்.

நியூகாம்ப் கீழ்வரும் குறிப்புகளைத் தருகின்றார்.

- ❖ ஒவ்வொரு தகுதிப்பாடும் ஒட்டுமொத்த சமூகக் கட்டமைப்போடு கொண்டுள்ள உறவு.
- ❖ அந்த வேலைத் தகுதியினால் ஒரு தனி மனிதன் தொடர்பு கொள்ள இருக்கின்ற உலகத்தைப் பொறுத்து அவனுடைய தொடர்புகளும், அவனோடு தொடர்பு படுத்தப்பட்டு இருக்கின்ற மனிதர்களும் வகைமைப் படுத்தப்படுகின்றார்கள்.
- ❖ வெவ்வேறு தகுதிப்பாடுகள் வெவ்வேறு நிலையிலான பங்களிப்பைப் பெறுகின்றன.

ஸ்டாக்டில் என்பவர் " பங்கேற்பு வருமானமும்" "பங்கேற்பு நடத்தை" போன்றவற்றை வேலைப்பங்கேற்பினுடையதாகக் காண்கிறார். இவர்களுடைய கருத்தின்படி ஒவ்வொரு வேலைத் தகுதியும் சமுதாயத்தினோடு இணைந்து செல்லும் நீண்ட சங்கிலி யாகவும் குறிப்பிட்ட குணங்களைத் தனிப்பட்ட முறையில் கட்டாயப்படுத்தியும் செல்வனவாக இருப்பதாகக் கூறுகின்றனர். இதனால் 'பங்கேற்பு நடத்தையும்' 'பங்கேற்பு வருமானமும்' இணைவதாக இருக்கின்றன.

வீட்டு நிர்வாகம்

வீட்டுச் சூழலில் மனித ஒருங்கிணைப்பு என்பதன் அடிப்படையில் வீட்டு நிர்வாகத்தின் இயல்பு அமைகின்றது. பொதுவான நலத்தை முன்னிட்டு எல்லா நபர்களும் இணைந்து பொறுப்பான ரீதியில் குறிப்பிட்ட செயலை முன்னிறுத்தி இருக்கின்ற மனித மற்றும் மனிதரல்லாத பிற சக்திகளைப் பயன்படுத்தி நினைத்த காரியங்களை முடித்துக் கொள்வதென்பது குடும்பத்தின் இயல்பாக இருக்கின்றது.

நிக்கேல் மற்றும் டோர்சே என்ற இருவரும் குடும்ப வாழ்க்கையில் வீட்டு நிர்வாகம் அடிப்படையானதாகும். வீட்டு நிர்வாகம்

என்பது திட்டமிடல், ஒருங்கிணைத்தல், கட்டுப்படுத்தல், கிடைக்கக் கூடிய பொருட் சக்தி ஆகியவற்றைப் பயன்படுத்தப்பட வேண்டிய நோக்கம், செலுத்தும் திறன் போன்றவற்றினடிப்படையில் செலுத்தி மதிப்பிடுதல் போன்றவற்றை உட்கொண்டிருக்கும்.

நிக்கேல் மற்றும் டோர்சே கூறுகின்றபோது குடும்பப் பராமரிப்பிற்குப் பங்களிக்கக் கூடியவைகளாக திறமை, உழைப்பு, சக்தி, புத்தி மற்றும் இயந்திரங்களின் உதவி, காலம், பணம், கச்சாப் பொருட்கள், சமூகம் தந்துதவும் ஆதரவுகள் போன்றவை உறுதுணை யாகின்றன என்கின்றனர்.

ஒவ்வொரு தனிநபரும் குறிப்பிட்ட அளவிலான சக்தியைத் தன் வழியாகத் தனது குடும்பத்திற்குச் செலவிட்டு வருகின்றார். ஒவ்வொரு தனிநபரும் பிறரோடு இணைந்து வேறுபட்ட ரீதிகளில் தங்களுடைய உழைப்பைக் குடும்பத்திற்காகச் செலவிட வேண்டிய நிர்ப்பந்தத்தில் வாழுகின்றார்.

வயல் நிர்வாகம்

கலோன் மற்றும் சிஸ்க் என்ற இருவரின் பார்வையின்படி வயல் நிர்வாகம் என்பது சாதாரணமாக வயலை நிர்வகித்து வருகின்ற ஒருவன் வயலைப் பராமரித்து வருவதிலிருந்து வேறுபட்டது. வயல் நிர்வாகி என்பவன் அன்றாடம் ஒரு வயலில் நடந்துவரும் பணிகளை கவனத்தில் கொண்டு மேற்பார்வையிட்டு வருபவர். ஆனால் வயல் நிர்வாகம் என்பது இதிலிருந்து வேறுபட்டது. இங்கே வயல் வைத்திருக்கும் விவசாயி தினந்தோறும் பாய்ச்சுகின்ற தண்ணீரின் அளவைப் பற்றியும், உழைக்கின்ற நபர்களின் எண்ணிக்கையைப் பற்றியும் கவனத்தில் கொள்ளத் தேவையில்லை. மிகுந்த ஊதியத்தை வயலின் மூலம் பெறுவதெப்படி என்பதைக் கணக்கில் கொண்டால் போதும். ஆனால், உண்மையில் வயல் நிர்வாகம் என்பது கல்வி நிர்வாகத்தினைப் போன்ற படிப்பினைகளின் வழியாக வயலில் நடைபெறும் நடவடிக்கைகளைக் கணக்கில் கொண்டு முடிவுகளைத் தேடுவதாகும்.

கால நிர்வாகம்

அன்றாடமாக, மாதக்கணக்காக, பருவக்கணக்காகப் பெண் தொழிலாளர்கள் தங்களை வேலைப் பங்களிப்பில் ஈடுபடுத்திக் கொள்கின்றனர். கிராமப் பெண்கள் உரிய நேரத்தை முறையாகப்

பயன்படுத்தும் போக்கிலும், மேலை முறைமைகளைக் கொண்டும் குடும்பத்தின் தேவையைப் பொறுத்தும், உழைக்கும் நேரத்தை வகுத்துக் கொள்கின்றனர். அளவில் வரையறுத்துக் கூற முடியாது. ஆனால் சில பெண், ஆண் பிரிவினைகளில் அமைகின்ற வேலைகள் எப்படி பால் வேறுபாடுகளை வளர்த்துக் கொண்டு செல்பவைகளாக இருக்கின்றன என்பதனைக் காண முடிகின்றது.

பெண்கள் இயற்கையிலேயே, அவர்களின் இயல்பிலேயே வீட்டோடு இணைந்தவர்களாகப் பார்க்கப்படுகின்றார்கள். ஆண்கள் வெளியுலகோடு இணைந்தவர்களாகப் பார்க்கப்படுகின்றார்கள். வீட்டை நிர்வாகப்படுத்திக் குடும்பக் கட்டமைப்பைத் தொடர்ந்து நிலைநிறுத்தி வருவதில் பெண்கள் வீட்டுத் தொழில்கள் அனைத்தையும் தங்கள் தலையில் சுமந்து கொண்டவர்களாக இருக்கின்றனர். சமைத்தல், பரிமாறுதல், உணவைப் பதனிடல், பக்குவப்படுத்திச் சேகரித்தல், வீட்டைச் சுத்தப்படுத்தல் போன்ற வேலைகள் முதன்மையானவைகளாக அமைகின்றன. உற்பத்திப் பெருக்கத்தில் பெண்களின் பங்கெடுப்பு என்பது சமூகப் பொருளாதார நிலைகளை முன்னிட்டு வெவ்வேறுபட்ட பிரதேசங்களுக்கு வெவ்வேறான முறையில் அமைகின்றது. இதனால் பெண்கள் வயல்களில் வேலை செய்பவர்களாக, தொழிற்சாலைகள், கட்டடத் தொழில் வளாகங்கள், வீட்டுப் பொருள் தயாரிப்பு நிறுவனங்கள், உயர் அதிகாரிகள் போன்ற என்ன வேலைகள் இருந்தாலும் வீட்டைப் பராமரிப்பது என்கின்ற வேலை இயல்பாகவே அவர்களுக்கு ஏற்கெனவே அவர்கள் செய்து தீர வேண்டிய, செய்யக் கட்டாயப்படுத்தப்பட்ட பாய் மற்றும் கமலநாதன் இருவருடைய தரவுகளின்படி வீட்டில் பெண்கள் பகல் நேரங்களில் 6 மணி நேரங்கள் வீட்டைப் பராமரிப்பதிலும், நான்கு மணி நேரங்களில் உணவு தயாரிப்பதிலும் செலவிடுகின்றனர் என்கின்றனர்.

சாந்தி சக்கரவர்த்தி (1975) என்கின்ற ஆய்வாளர் ஹரியானாவில் உள்ள கிராமங்களை ஆய்வு செய்து அங்கே பெண்கள் 8 முதல் 9 மணி நேரங்கள் வயல்களிலும், இன்னும் 3 முதல் 4 மணி நேரங்கள் ஆடுமாடுகளைப் பராமரிப்பதிலும், இன்னும் 3 முதல் 4 மணி நேரங்கள் வீட்டு வேலைகளும் செய்து காலத்தைக் கழிக்கின்றனர் என்று கூறுகின்றார்.

பெண்களின் வேலைப்பளுவும் மாற்றங்களும்

உழைப்பில் பெண்களுக்கும், ஆண்களுக்கும் சமத்துவங்கள் நல்கப்பட்டாலும், இந்தியச் சமூகம் என்பது பெண்ணின் பரப்பு எல்லைகள், ஆணின் பரப்பு எல்லைகள் என்பவற்றை முன்னிட்டுப் பெண்மை, ஆண்மைக்கு இடையேயான சில வேறுபாடுகளையும் முன்

வைக்கின்றது. இரண்டு பாலருக்கும் இடையே உண்மையாக அரசு ஏற்படுத்தி வழங்குகின்ற பிரிவினைகளை மக்கள் எவ்வாறு பயன்படுத்தியும் பெரிதுபடுத்தியும் வாழ்கின்றார்கள் என்பதனைப் பெண் ஒடுக்கப் படுவதன் மூலம் அறிய முடிகின்றது.

பெண்மை, ஆண்மை விவரிக்கின்ற எல்லைகளில் சமூகத்தில் பெண்களிடமிருந்து எத்தகைய அளவிலான பொறுப்புணர்வுள்ள பங்களிப்புக்கள் எதிர்பார்க்கப்படுகின்றன என்பதே முக்கியக் கேள்வியாக இருக்கின்றது. வீட்டு மனைவி அல்லது தாய் என்கின்ற நிலை பெண்மை சார் நிலைப்பாடுகள் கலாச்சாரவழிப் புரிதலின்படி பொதுவாக மக்களின் வாழ்வில் குடும்பப் பராமரிப்பு வேலைகளில் ஒன்றாகக் குழந்தையைச் சுமத்தலும், குழந்தையைப் பேணிக்காத்தலும் இருக்கின்றன. இது வேறு யாருக்கும் பிரித்துக் கொடுக்க இயலாத வேலையாகும். பால் ரீதியாகப் பெண்ணுக்கு மட்டுமே ஒதுக்கப்படுகின்ற வேலையுமாகும்.

புறவெளியில் அரசியல் ரீதியான முடிவுகளை, தீர்மானங்களை முடிவெடுப்பதில் மரபு சார்ந்து ஆணின் ஆக்கிரமிப்பு முன்னெடுக்கப்படு கின்றது. மரபு வழியாக ஆணாதிக்கக் கட்டமைப்பு நீட்டிக் கொண்டு வந்திருக்கின்ற பஞ்சாயத்து, கிராமங்கள், சாதிப் பிரிவினைகள், முஸ்லீம் இனத்தவரில் உள்ள சிறுபான்மைக் குழுக்கள் போன்றவை ஆணதிகாரத்திலேயே வளர்த்தெடுக்கப்படுகின்றன.

நெடுங்காலமாகவே ஒருவருடைய சொந்த வீட்டில் வீடு சார்ந்த அனைத்து வேலைகளையும் செய்யக்கூடியவள் பெண் மட்டும்தான். ஆனால் இந்த வேலைகள் உபரிகளாகவே ஆண்களால் கருதப் படுகின்றன. குறிப்பிட்ட சிறப்பான சூழல்களில் மட்டும் ஆண்கள் செயல்படக் கூடியவர்களாக, எடுத்துக்காட்டாக, பெண்களுக்கு உடல்நலக் குறைவு ஏற்பட்டால் ஆண்கள் வேலை செய்வார்கள்; சமைப்பார்கள்; பொருளாதாரத்தில் தாழ்ந்தவர்களின் குடும்ப விழாக்களில் ஆண்கள் சமைப்பது பொதுவான அம்சமாகக் காணப்படுகின்றது. சமைத்தல், தையல், கைவேலைகள் போன்றவை ஆண்களுக்கும் பொழுது போக்காக, ஈடுபாடு வந்தால் மட்டும் செய்யக்கூடியதாக இருக்கின்றன. ஆனால் பெண்களுக்குப் பிறந்தபோதே உடம்போடு தோன்றி வளர்ந்து இவை இருக்கும் வரையிலும் அவர்களை விட்டு விலகாத தொன்மமாக இருக்கின்றது.

சென்ற நூற்றாண்டிலேயே பாலினப் பகுப்புப் பற்றிய விளக்கங் களும் ஆய்வுகளும் குறிப்பிடத்தக்க அளவிலான கவனத்தை ஆய்வுலகில் பெற்று வந்திருக்கின்றன. எல்லாச் சமூகங்களும் அடிப்படையில் பெண், ஆண் வேறுபாட்டை மையமாக வைத்துக் கொண்டு செயல்படுவதாகவும்,

அவற்றை வெவ்வேறு நிலைகளில் வெவ்வேறு தரப்புகளில் சமூக மையங்களில் பதித்துக் கொண்டு ஏற்றத்தாழ்வுகளை வெளியிடுபவை களாகவும் இருக்கின்றன. உளப் பகுப்பாய்வு நிலையிலான முன் மாதிரி ஆய்வுகள் பல பெண், ஆண் ஏற்றத்தாழ்வுகளைக் குறிப்பிட்டாராய்கின்ற முறையிலானதாக வெளிக்கொண்டு வரப்பட்டுச் சமூகத்தில் பெண், ஆண் பற்றிய மாற்றுக் கருத்துக்களை உருவாக்க வழிவகுத்திருக்கின்றன.

அத்தரப்பில் அறிவாராய்ச்சி நிலையில் ஆர்வமுள்ள அணுகு முறையை வகுப்புக் கொடுக்கின்ற பரப்பாகவும் இது இருக்கின்றது. மட்டுமல்லாமல் பலதரப்பட்ட ஆய்வாளர்கள் தன் சொந்த அனுபவங்களோடு பகிர்தலை வழங்குவதற்கான ஏற்பாடுகளை முன் வைக்கக் கூடியதாகவும் இருக்கின்றது. பல பெண்ணியக் குழுக்களும் தனி நபர்களும் சமூக அரசியல் சார்புச் சிறப்பம்சங்களோடு, இந்த ஆய்வுப் பரப்பில் தங்களை இணைத்துக் கொள்வதற்கான சாத்தியக் கூறுகளையும் உண்டாக்கித் தருகின்றது. இங்குப் பெண், ஆண் என்ற பாலினப்பகுப்புக்கூறுகள் முன் வைக்கக் கூடிய முக்கியப்பிரச்சினைகள் சிலவற்றை அடையாளப்படுத்தலாம்.

மக்கோவி, ஜாக்லின் என்ற இருவரும் 'பாலின வேறுபாட்டின் உளவியல் நிலை' என்ற நூலை 1974 இல் வெளியிட்டதே இந்நிலையின் தொடக்கமாக இருந்தது. மிகச் செறிவான பல கருத்துக்களைச் சமூகக் கட்டமைப்பு மாற்றங்களுடன் விளக்குவதாகவும் நவீனத் தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியுடன் இணைந்த மனோநிலையிலான மனித உறவுகளின் மறுபரிசீலனைகளை மையமிட்டதாகவும் இந்நூல் இருந்தது.

பாலினப்பகுப்பு மூன்று நிலைகளானதாக,

1. அறிவாராய்ச்சி நிலையிலானதாக
2. பால் இன வேறுபாட்டை மையமிட்டதாக
3. தொடக்கக்காலத்திலிருந்து தோன்றி வடிவமைக்கப்பட்டுள்ள பலதரப்பட்ட வேறுபாடுகளாக இருக்கின்றன.

ஏற்கெனவே கூறியபடி உளவியல் நிலையிலான ஈடுபாடு என்பது காலந்தோறும் இடம் பெற்று வந்திருக்கின்றது. தொடக்கக் காலத்தில் அமெரிக்க உளவியல் பகுப்பாய்வாளர்களின் இதழ்களில் பாலினப் பகுப்பு பற்றிய ஆர்வமுள்ள ஆய்வுகள் பல முனைப்போடு வெளி வந்திருந்தாலும் அது தொடரப்படவில்லை. மனிதனின் வளர்ச்சி நிலைகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஆய்வாளர்கள் மற்ற பிரச்சினைகளை உளவியல் ரீதியாக அணுகியது போல் இதனை அணுகவில்லை. காரணம், வளர்நிலை ஆய்வாளர்கள் வரலாற்று அடிப்படையில் பெண், ஆண், ஆகிய இரண்டு இனத்தின் படிப்படியான

வளர்ச்சி நிலைகளில் கவனம் வைத்ததைப் போல், பால் பாகுபாட்டுப் பிரிவினைகளில் கவனம் செலுத்தவில்லை. இரண்டாவதாக, பெரும்பாலான பெண்கள் தொடக்கக் காலத்திலிருந்தே குழந்தை வளர்ப்போடு தொடர்புடைய தொழில்களில் ஈடுபாடு காட்டி வந்துள்ளனர் என்றாலும், அண்மைக் காலக்கட்டங்களில் பாலினப் பகுப்பாய்வு ஆய்வாளர்களின் கவனத்தைப் பெரும்பான்மையாகப் பாதித்திருக் கின்றது என்பது உண்மையே. அறிவாராய்ச்சி நிலையில் பாலினப் பாகுபாடு தொன்ம ரீதியிலானதா? யதார்த்த ரீதியிலானதா? என்பதே அடிப்படைக் கேள்வியாக இருக்கின்றது.

கட்டமைப்பியல், நிர்மாணவியல் மற்றும் பின் நவீனத்துவ இயக்கங்கள் யதார்த்தத்தின் மீதான ஒற்றைப் பரிமாண அர்த்தங்களை மறுதலித்துப் பன்முகத் தன்மையிலான அர்த்தங்களைப் பிரதிநிதித்துவப் படுத்துகின்றன. கட்டமைப்பியலாளர்கள் நாங்கள் யதார்த்தத்தைக் கண்டுபிடிக்கவில்லை உருவாக்குகிறோம் என்கின்றனர்.

எங்களின் அனுபவம் என்பது வெளியுலகில் என்ன இருக்கின்றதோ அதனை அப்படியே பிரதிபலிக்கக் கூடியது மட்டுமல்ல மாறாக அதனை முறைப்படுத்தி ஒருங்கிணைத்து வழங்கக் கூடியதாகும்.

அறிதல் என்பது பழக்கவழக்கத்திலும் எண்ணத்திலும் தேடலோடு தன்னை இணைத்துக் கொள்கின்ற வழிமுறையாகும். வெற்றுத் தன்மையோடு யதார்த்தத்தைப் பார்வையிடுபவர்களாக மட்டுமல்லாமல், செயல்பாட்டு ரீதியில் அர்த்தங்களைக் கட்டமைத்து, ஒருங்கிணைத்து, அனுபவம் மற்றும் பரிமாணங்களுக்கு உட்படுத்து பவர்கள் நாங்கள். இதனால் எங்களுடைய பார்வையில் யதார்த்தம் என்பது பிரதிநிதித்துவம் - Representation அல்லது Re - presentation. வெளியுலகில் உள்ளதன் பதிலி அல்ல வாழ்வனுபவம். யதார்த்தத்தின் பிரதிநிதித்துவம் என்பது மொழி, வரலாறு, கலாச்சாரம் போன்ற வற்றிலிருந்து வடித்தெடுக்கப்பட்டு வெளிவருகின்ற அர்த்தமுள்ள சாராம்சம். இதனால் சரியாகப் பிரதிநிதித்துவப் படுத்தப்படுகின்ற அனுபவம், அடுத்தபடியாக நாம் எதனைப் பிரதிநிதித்துவம் பெறச் செய்யவேண்டும் என்பதனையும் உணர்த்தி நிற்கின்றது.

யதார்த்தம் என்பது நிலையானது. உண்மையாக உற்று நோக்கக் கூடியது. பார்வையாளனிடம் தாக்கத்தை உண்டாக்கும் தன்மையற்றது என்ற அறிவியல் மரபு முறையிலான அறிவியல் கருத்துக்களைக் கட்டமைப்பியல் மறுக்கின்றது. 1952 இல் ஹெய்சன்பர்க் குறிப்பிட்டபடி உண்மையான பரிசீலனைக்குட்பட்ட உலகம் பரிசீலனைக்கு உட்படுத்த முடியாது. எல்லாவித ஊடுருவல்களுக்கும் உள்ளாகக்

கூடியது. கட்டமைக்கப்பட்ட உண்மைகளையும் மதிப்பீடுகளையும் என்றென்றைக்கும் அது கேள்விக்கு உட்படுத்திக் கொண்டேயிருக்கும் என்கின்றனர். கட்டமைப்பாளர்களின் கருத்துப்படி மதிப்பீடுகளும், நோக்கங்களும் உண்மையென்று எதை எடுத்துக்கொள்ள வேண்டும் என்பதை நிர்ணயிக்கின்றன, உளவியல் நிலையிலான சட்டங்கள் தவறானவை அல்லது பயனற்றவை என்பதல்ல இதன் பொருள். உண்மைகளை நிலைபேறுடையனவாகக் கருதாமல் அனுமான நிலையில் வைத்து அதன் வழியிலான சமூக நிலைப்பாடுகளை அணுகுவது என்பதாகும். பின் நவீனத்துவ வளர்ச்சியில் கட்டமைப்பியல் என்பது உளவியல் ஆய்வுமுறையாகவும் வளர்ந்திருக்கின்றது. குறியீட்டு மானுடவியல், மனித இன அறிவாராய்ச்சியியல் போன்றவற்றிலிருந்தும் சமூக உளவியலிலிருந்தும் கட்டமைப்பியல் தாக்கத்தைப் பெற்றிருக்கின்றது. இதனால் பாலினப் பாகுபாட்டு நிலையையும் அவர்கள் வேறு நிலையிலேயே காண்கின்றனர்.

கட்டமைப்பியல் பாலினப்பாகுபாட்டைப் பற்றிய ஆய்வை விட, பாலினப்பாகுபாடு எதைப் பிரதிநிதித்துவம் பெறச் செய்கின்றது என்பதில் கவனம் வைக்கின்றது. கட்டமைப்பு நிலையில் 'பெண்' மற்றும் 'ஆண்' பற்றிய இயல்பான நடவடிக்கைகள் இரண்டாம் நிலையைப் பெறுகின்றன. 'பாலினம்' (gender) என்கின்ற அடிப்படைச் சொல்லே உலகைப் பற்றி நாம் அறிய உள்ள அதிகார வழிப்பட்ட மொழியின் ஆளுமையை உணர வைக்கக்கூடியதாக இருக்கின்றது. சூழல் வயப்பட்ட நிலையில் இச்சொல் இலக்கண வரையறைகளைக் கடந்தது. அண்மைக் காலங்களில் அமெரிக்கப் பெண்ணியவாதிகள் தான் முதன்முதலில் பாலினப் பாகுபாட்டைச் சமூக உறவாடல்களோடு இணைத்துப் பெண்ணுக்கும் ஆணுக்குமான வேறுபாடுகளாக முன் வைத்தனர். உடல் கூறு நிலைகளைக் கடந்து பால்இனப்பாகுபாடு என்பது பால், பாலின வேறுபாட்டு நிலைகளை மையமிட்ட சமூகப் பிரிவினைகளை முன் வைக்கக்கூடிய வெளிகளாக எவ்வாறு பரிமாணம் பெறுகின்றன என்பது ஆராயக் கூடிய ஒன்றாகும். ஒவ்வொரு பாலினத்திற்கும் (பெண், ஆண்) தனிப்படுத்தப்பட்ட குறிப்பிட்ட சொல் இன்னும் கிடைக்கவில்லை. பெண், ஆண் என்ற நிலை, வாழ்க்கை முழுவதும் இழையோடிக் கிடக்கின்ற சொல். ஆனால் இதுதான் மற்ற உயிரினங்களின் பெண், ஆண் என்ற நிலைகளிலிருந்து மனித இனத்தைப் பிரித்து வேறுபடுத்தாத சொல்லாகவும் இருக்கின்றது. மட்டுமல்லாமல் பெண் - ஆண் என்றாலே முதிர்ந்தவர்களுக்கான அடையாளச் சொல்லாகவும் இருக்கின்றது. ஆனால் இதுதான் மனித இனத்தின் வழிநெடுகப் பயன்படுத்தப்பட்டுக் கொண்டுவரப்பட்டிருக்கின்றது. இந்த இரு இனத்தையும் எது வேறுபடுத்துகின்றது என்பது எளிதான கேள்வியல்ல. ஆய்வுகள்

வெளிப்படுத்தும் முடிவுகள் வேறுமாதிரி யாகவும் இருக்கலாம். ஆனால் சமூகத்தில் இரு பிரிவினருக்குமான தன்மைகளும், உறவுகளும், பழக்க வழக்கங்களும், நடத்தைகளும் வெவ்வெறு அளவினதாகவும், வெவ்வேறு நிலைகளுக்குட்பட்டதாகவுமே இருக்கின்றன. இது உளவியல் ரீதியின் பாலினப் பகுப்பாய்வு முறையில் முக்கிய இடத்தைப் பெறுவதில்லை. கலாச்சாரம் மற்றும் வரலாற்றுப் பாதிப்புகளுக்கு உட்பட்டவையாகவே பெண், ஆண் வேறுபாடுகள் இருக்கின்றன. ஹைட்ஸ் 1981இல் வெளியிட்ட உலகம் பற்றிய நுண்பகுப்பாய்வு குறிப்பிடத்தக்க எடுத்துக்காட்டாகும்.

'ஆணாதிக்கம்' என்கின்ற அதிகாரக் கட்டமைப்பிற்குள் நாம் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கிறோம். உயர்ந்த நிலையிலிருப்பவன் ஆண். தாழ்ந்த நிலையிலிருப்பவள் பெண் என்று நிர்ணயிக்கப்பட்டு வடிவமைக்கப்பட்டிருக்கின்ற சமுதாயம் இது - என்பதே பொருள்; இதற்கான பொருள்; பாவ மன்னிப்பு வேண்டி நிற்பவர்கள் சார்ந்து நிற்கக் கூடிய புனிதமான அல்லது இயற்கையான ஒன்றாக ஆணாதிக்கம் உணரப்பட்டிருக்கிறது. இறையியல் ரீதியில், கடவுள் என்பவர் முதன்மையான ஆண்; தந்தை; இரத்தமும் சதையுமான மனிதன்; அவருடைய பெயர்களையும், பிம்பங்களையும் தாங்கி நிற்கின்ற தெரு முனைகளிலும், பல்கலைக்கழக வளாகங்களிலும் ஒருவர் அவரைச் சந்திக்கலாம்; அங்கே அவர் புனிதமானவராக, மனிதராக இருந்தாலும் புனிதத்தின் மகனான ஆண் உருவப்புனித ஆவியாக - சன்னலுக்குள் ஒளி ஊடுருவுவது போல பெண்ணுக்குள் ஊடுருவக்கூடியவர். யூதர், கிறிஸ்துவர்கள் என்ற இருவரின் மரபுகளிலும் பெண்கள் இழிந்தவர் களாக, பேய்களோடு சேர்த்து எண்ணப்படுபவர்களாக, தனிமனிதக் குடியுரிமை மற்றும் மதப்பிரதிநிதித் துவத்திற்குத் தகுதியற்றவர்களாக, கேட்கக்கூடாது, பார்க்க வேண்டும் என்று முன் முடிவு செய்து வைக்கப் பட்டவர்களாகப் பாலியல் நிகழ்வுக்கும், இனப்பெருக்கத்திற்கும் பயன்படுவதைத்தவிர வேறு எதற்கும் உபயோக மற்றவர்களாகக் கருதப்படுகின்றனர். மேலும், இந்த இரண்டு மரபுகளிலும் பெண்களின் பாலியல் தன்மை உயிர்க்கூறளவில் குறைபாடுடையதாக, இழிவானதாகக் கருதப்படுகின்றது.

அது, இயல்பாகவே ஆண்களின் உள்ளுணர்ச்சியை வெளிக் காட்டுவதற்கான தூண்டுதலாக அமைகிறது. இறையியல் வழக்குப்படி, ஆண்கள் உயர்ந்தவர்களாகவும் பெண்கள் தாழ்ந்தவர்களாகவும், ஏனென்றால் கடவுள்/அவர் அப்படி படைத்திருக்கிறார். அதாவது பெண்கள் அவர்களுடைய மிருகத்தனமான செயல்பாடுகளுக்கு ஒத்துப் போகக்கூடிய இயல்புடையவர்களாக, ஆண்கள் தங்களுடைய இயல்பான திறமை வெளிப்பாடுகளால் பிற உயிர்களிடமிருந்து உயர்ந்து நிற்பவர்களாகக் கடவுள் படைத்திருக்கிறார்.

உளவியல் ரீதியான அணுகுமுறைகளும் சிறுமைத் தன்மையதாக இருக்கின்றன. ஏனென்றால் அது ஒருமையுடையதாக, பல்கலைக்கழக மதிப்பீடுகளுக்குட்பட்டதாக, பேரறிவாளர்களின் நம்பிக்கைக்குரியதாக இருந்திருக்கிறது. இப்போது மட்டுமல்ல ஆண் மைய வரலாறு முழுமையிலும் உயிரியல் கோட்பாட்டாளர்கள் இரு முக்கிய வாதங்களை வலியுறுத்தி வந்துள்ளனர். முதலாவதாகப் பெண் மீதான ஆண் ஆதிக்கம் உயிர்மத்தின் உள்ளிருந்து வெளிப்படக்கூடிய நிகழ்வான ஒன்றில் தங்கியிருக்கிறது. இரண்டாவதாக, மனிதக் குரங்கு, மீன், பூச்சி போன்ற உயிர்கள் பெண் இனத்தோடு எவ்வாறு ஒத்துப் போகின்றன என்பதைப் பற்றியறிய வேண்டும். சமூக உயிரியலாளர்கள் இந்த உயிரினங்களைத் தேர்ந்து ஆய்வு செய்த முடிவுகளின்படி - அவர்களுடைய விவாதங்கள் அறிவியல் சார்ந்ததல்ல; அரசியல் சார்ந்ததாக இருக்கின்றன. அவர்கள் ஆண் என்கின்ற புள்ளியை மையமாக வைத்து ஆராய்ந்திருப்பதால், இயல்பிலேயே அதிகாரம் செலுத்தும் திறனுடையவனாக, ஆதிக்க இயல்புடையவனாக அணுகியுள்ளனர். பெண்ணினுடையது இயல்பிலேயே குறைபாடுடையதாக, இயல்பிலேயே அடங்கிப்போவதாகக் குழந்தையைச் சுமப்பதற்கும் உரியதாக அவளை அணுகியுள்ளனர்.

உயிரியல் கோட்பாட்டாளர்கள், குறிப்பாக , இறையியலாளர்கள் நம்புகின்ற செய்திகளையே நம்புகின்றனர். அதாவது பாலுணர்வு காரணமாக ஆண்கள் பயன்படுத்துவதற்கும், இனப்பெருக்கம் செய் வதற்கும், இருப்பிடத்தைச் சுத்தப்படுத்துவதற்கும், அடிபணிவதற்கும் வாழக் கூடியவர்கள் பெண்கள் என்பதைச் சமய வல்லுநர்களாகவும், இயற்கையின் கருதுகோளர்களுமாக விளங்கும் ஆண்கள் பெண் தம் பிரச்சினையைத் தாமே தீர்த்துக் கொள்ள முடியும் என்பதை மறுக்கின்றனர்; இறையியல் நியதியின் படி, கடவுள் மனிதனை (ஆண்) பிற எல்லா உயிர்களுக்கும் மேலாக உயர்த்தியிருக்கிறான்; இந்த இரண்டு முறையிலான கருத்துக்கள், ஆண் உச்சத்தில் இருப்பவனாக அவன் பாத்தியப்பட்டிருக்கும் இடத்தில் அவனுக்குக் கீழே பெண் இருக்கிறாள்; வார்த்தைகளில், வடிவங்களில் அவனுக்குப் பாத்தியப் பட்டிருக்கிறாள்.

> **'பாலியலின் இயங்கியல்' என்பதில் ஸீலாமித் ∴ பயர் ஸ்டோன் "பால் கட்புலனாகாத வகையில் மிக ஆழமானது"[19]**

என்கிறார். ஏனென்றால் பால் வேறுபாடு கடவுள் அல்லது இயற்கையின் வேலைப் பாடாகக் கருதப்படுவதே தவிர, மனிதனால் நடப்பது அல்ல.

---

19. Martha Fetherolf Loutifi, Women, Gender and Work, p. 97.

மேலும் ஆணால் கையாளப்படுகின்ற பெண்ணின் உடல் மிகச்சரியான வகையில், சரியான பயன்பாட்டிற்கு உள்ளாவதாகக் கருதப்படுகிறது.

ஆணாதிக்கவியலாளர்களின் கருத்துப்படி பால் என்பது ஆணாதிக்கப் பால். அது எப்போதும் உடைமை கொள்வதாக அல்லது கீழ்ப்படுத்துவதாக அல்லது எடுத்துக் கொள்ளப்படுவதாகவே கருதப்படுகிறது. ஒரு பெண்ணின் உடல் எடுத்துக் கொள்ளப்படு வதற்கும், கீழ்ப்படுத்துவதற்கும் உடைமை கொள்வதற்குமானது போல் 'பாலியல்', இணை பொருட் சொல்லாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

பெண் உடலின் பால் வேறுபாட்டுக் காலனியாதிக்கம் பொருள் சார்ந்த நடப்பியலாகும்; பெண் உடலின் பாலுணர்வுகளையும், இனப்பெருக்கப் பயன்பாடுகளையும் கைக்கொள்பவனாக ஆண் இருக்கின்றான்.

மறைவாக எடுத்துக் கொள்ள வேண்டியதை எடுத்துக் கொள்ளலாம் என்று ஏற்கெனவே கூறியுள்ள கோட்பாடு பெண் என்ற நிலைக்கு மட்டுமானதல்ல. மாறாக, பெண்ணின் பாலியலுக்கும் உரியதாகும். பெண்ணின் பாலியல் நிலைப்பாடு அத்துமீறிய நிலையில் திருடப்பட்டு, ஆனால் கையகப்படுத்தப்பட்டு – கீழ்ப்படுத்தப்படுவதாக, ஒடுக்கிவைப்பதாக, எடுத்துக்கொள்ளப்படுவதாக, வன்முறைக்கு உட்படுத்தப்படுவதாக இருக்கிறது. பாலியலில் சுய – தீர்மானத்திற்கும், பாலியலின் பொதுமைத் தன்மைகளிலிருந்தும் முறைப்படி அப்பட்டமாக ஒதுக்கப்படுபவர்களாக, பெண்கள் பாலுணர்வு வலிந்து எடுத்துக் கொள்ளப்படுவதால், இந்தப் பாலுணர்வுத் தன்மைக்குள்ளும் கூட – தனிமனித உயிரான ஒரு பெண் வெறுமனே புலனிறவுகளுக்குப்பட்ட ஓர் உயிராக மட்டுமே விரித்துரைக்கப்படுகிறாள். விற்பனைக்கு எடுத்துக்கொள்வதாக, காட்சி நிலையிலான பிரதிநிதித்துவமுறையாக எடுத்துக்கொள்ளக் கூடியதாக, இந்தக் கருத்து அல்லது இதனுடைய தீர்மானங்களும் எடுத்துக் கொள்ளப்படக்கூடியதாக, இவற்றைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துவதற்கான வார்த்தைகளும் வலிந்து எடுத்துக் கொள்ளப்படுகின்றன. குறிகள், சைகைகள் மற்றும் பொருண்மைகள் உட்பட அனைத்தும் எடுத்துக் கொள்ளப்படும்.

வரலாற்றில் போர்னோகிராபி – காமச்சுவை தூண்டும் இலக்கிய வெளிப்பாடுகள் முதன் முதலாக எப்போது தோன்றின என்பது தெரியாது. ஆனால், அது ஒரு கலாச்சார வெளிப்பாடு என்றும், குறிப்பாக ஆணாதிக்கக் கலாச்சார வெளிப்பாடு என்றும், பாலியல் வன்முறையையும், விபச்சாரத்தையும், சமுதாயத்தில் உண்டாக்கி வளர்த்தெடுத்த பின் இது வந்திருக்கிறது என்பதைத் தெரிந்து கொள்ளமுடிகிறது.

போர்னோகிராபி என்பது கேடு கெட்ட ஆணாதிக்கத்தினால் மட்டுமே போற்றி வளர்க்கப்பட்டதாக, வன்புணர்ச்சி மற்றும் விபச்சாரத்திலிருந்து தோன்றி வளர்ந்ததாக மட்டுமல்லாமல் கருத்தியல்களால் விளக்கத் திற்குட்படுத்தப்பட்டு, முறைப்படி பழக்கப்படுத்தப்பட்ட ஒன்றாகும். பெண்ணியவாதிகள் போர்னோகிராபி என்பது பாலியல் வன்புணர்ச்சியைக் குறிப்பதா என்ற கேள்வியைத் தொடர்ந்து கேட்டுக் கொண்டிருக்கின்றனர். வன்புணர்ச்சி மற்றும் விபச்சாரத்தின் விளைவுகளே தொடர்ந்து போர்னோகிராபிக்குக் காரணமாக இருக்கின்றன என்பது உண்மை. அரசியல் ரீதியாக, கலாச்சார, சமூக, பால் மற்றும் பொருளாதார ரீதியாக, பாலியல் வன்புணர்ச்சியும், விபச்சாரமும் போர்னோகிராபியை உருவாக்கியிருக்கின்றன. மேலும் போர்னோகிராபி என்ற ஒன்று பெண்மீதான வன்புணர்ச்சி மற்றும் விபச்சாரத்தினால் மட்டுமே தன் இருத்தலை நிலைநிறுத்திக் கொள்வதாக இருக்கிறது.

போர்னோகிராபி என்ற சொல் பண்டைய கிரேக்கச் சொற்களான போர்ன் (Porne) கிராபோஸ் (Graphose) என்பவற் றிலிருந்து உருவானதாகும். இது 'தகாப் புணர்ச்சியை எழுத்துருவாகச் சித்திரிப்பது' என்பதை அர்த்தப்படுத்துவது. போர்ன் என்பது "தகாப் புணர்ச்சி". குறிப்பாக, கீழ்த்தரமான புணர்ச்சி – அதாவது பண்டைய கிரேக்கத்தில் எல்லா ஆண் குடியுரிமையாளர்களுக்கும் பொதுவான பரத்தையர் இருப்பிடங்களில் இருந்ததைக்குறிப்பது. பண்டைய கிரேகத்தில் - தர நிர்ணயங்களுக்கு உட்பட்ட வேசிகள் இருந்திருக் கின்றனர். பாலுணர்வுள்ள பசுமாடாகப் போர்ன் இருந்திருக்கிறது. தெளிவான எளிமையான பால் அடிமையாகப் பெண் இருந்திருக்கிறாள். கிராபோஸ் "எழுதுவது, வரைவது அல்லது செதுக்குவது" என்பதை அர்த்தப்படுத்துகிறது.

போர்னோகிராபி, டெமாகிரஸி என்று குறிப்பிடத்தக்க இரண்டு வார்த்தைகள் பண்டைய கிரேக்கத்திலிருந்து தோன்றி வளர்ந்திருப்பதை நாம் நினைவு கொள்ளலாம். ஜனநாயகம் அதன் தொடக்கத்திலிருந்தே எல்லாப் பெண்களையும் சில ஆண்களையும் விலக்கியதாகவே இருக்கிறது.

போர்னோகிராபியல் தகாப்புணர்ச்சியின் ஆர்வ வெளிப்பாடு பெண்ணின் செயல்பாடுகளோடு இணைத்துக் கூறப்படுவது; அவள் பாலியலுக்கு மட்டுமே உரியவளாக, அவளுடைய செயல்பாடுகள் அனைத்தும் அந்த இயல்போடு, அதற்கான அவளுடைய ஆர்வத்தோடு விளக்கப்பட்டுள்ளன. மனைவிமார்கள் தனியாக வைக்கப்படுவதற்குக் காரணம் பெண்கள் எப்போதும் காமத்தில் தீராப் பெரும் பசியுடை யவர்கள் என்று ஆண்களால் கருதப்படுவதால் அவர்களைத் தனியாக

வெளியே அனுப்பக்கூடாது - ஏனென்றால் அவர்கள் இயல்பாகவே தகாப்புணர்ச்சியில் ஈடுபடக்கூடும். பாலியலில் தகாப்புணர்ச்சிக்கான இயங்குடைமைத் தளவாடமாக இயல்பான ஒரு பெண், அதாவது திருமணம் என்ற நாகரிக ஒழுங்கு முறைகளுக்குள் சிக்காத ஒருத்தி இருந்திருக்கிறாள். வேசியுடனான தகாப்புணர்ச்சி, நாமறிந்த வரையில் அடிமை முறையின் வழிவந்த ஒன்று; ஆனால் ஆண்களை அந்த வழியில் (அடிமையாக) இன்று நாம் காணமுடிவதில்லை.

பெண் பிரதிபலிப்புப் பிம்பங்கள்

கலை வடிவம் என்ற நிலையில் மக்கள் பொழுது போக்கிற்காக மிக விரும்பி நாடுவது திரைப்படம் ஆகும். சாதாரண வாழ்க்கை நிலைகளில் காணப்படும் பிரச்சினைகளைச் சுய சுதந்திரத்தோடும் கலையனுபவத்தோடும் வெளிப்படுத்தும் சமூகக் கூறாகத் திரைப்படம் இருக்கின்றது. பெண்ணியத் திரைப்படப் புலக்கங்கள் பார்வையாளரின் வளர் கருத்துக் கூறுகளினாலும், திரைப்படத் தயாரிப்பாளர்களின் தனிப்பட்ட முயற்சிகளாலும் சமீப காலங்களில் ஒன்றிரண்டாக இடம் பெறுகின்றன. அதிகாரம் ஊடுருவும் கலை எல்லைகளை உள் வாங்கி முற்போக்கான வடிவங்களையும், புதிய ஆக்கப்பூர்வ செய்திகளையும் கருத்தியல் ரீதியாகவும், சமூக அக்கறையுடனும் உள்வாங்கிக் கொண்டவர்களாலேயே அவை ஏற்றெடுக்கப்படுகின்றன.

இத்தகைய ரீதியில் வெளியாகின்ற பெண்ணியச் சார்புடைய திரைப்படங்கள் அளவில் குறைந்தவையானாலும் அதிகப் பாதிப்பை உண்டாக்குவதோடு அதன் அவசியம் சமூகத்திற்கு இருக்கின்றது என்பதையும் நிரூபிப்பதாகவே அமைகின்றது.

திரைப்படம் வெகுஜன ஊடகம் என்றாலும் பல்வேறு துறைகளைத் தன்னுள் கொண்டு கொத்துக் கொத்தான அறிவார்த்த செய்திகளை இணைத்துப் பிரித்துப் பார்த்து அலசி ஆராயக்கூடிய அளவிற்குப் படைப்பாக்கத் திறமைகளை உள்வாங்கிக் கொண்டிருக்கின்ற துறையாக வளர்ந்து கொண்டே இருக்கின்றது. திரைப்படங்களில் கொடுக்கப்படும் பெண் சார்பு விஷயங்கள் சிலவற்றை இவ்வாறாக வகைப்படுத்தலாம்.

1. தற்கொலை
2. விபச்சாரம்
3. உடையமைப்பு முறைகள்
4. மாற்றமில்லாத கருக்கள்

1. தற்கொலை

திரைப்படங்களில் எதேச்சையாகத் தார்மீக முறையில் ஆராய்ந்தறிந்து எடுக்கப்படுகின்ற முடிவாகத் 'தற்கொலை' என்பது இன்றும் காட்டப்படுகின்றது. பெண்களுக்குப் பண்பாட்டை முன்னிறுத்திச் சொல்லப்படும் ஒழுக்கக் கட்டுப்பாடுகளில் தவறுவதாகக் காட்டப்படும் போதும் அல்லது வன்முறைக்கு ஆட்பட்டாலும் காலம் காலமாகக் கட்டிக் காத்து வரும் பண்பாட்டைக் காக்கும் பொருட்டும் பெண் பாத்திரங்கள் தற்கொலைக்குத் தள்ளப்படுகின்றன. இது இரண்டரை மணி நேரத் திரைப்படத்தில் கதாநாயகனைக் கதாநாயகனாக மாற்ற உதவும் திருப்பத்திற்கான (turning point) உத்தியாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

தற்கொலை என்பது ஒரு பெண் தன் வாழ்வைத்தானே முடித்துக் கொள்ள நினைப்பது. அதாவது நிகழ்வு உலகிற்கு ஒரு நபர் வைக்கும் முற்றுப்புள்ளி. இது போதைப் பொருள், மனநிலை தடுமாற்றம் போன்றவற்றால் நடை பெறும் போது வேறொன்றும் இடையிட முடியாத முடிவாக இருக்கின்றது.

ஆனால் வன்முறை காரணமாக ஒரு பெண் சமூகத்தால் அவமானப் படுத்தப்பட்டாலும், ஏற்கனவே அவள் தண்டிக்கப்பட்டவள் என்ற நிலையை ஒழித்து மீண்டும் தனக்குத் தானே தண்டனை வழங்கிக் கொள்வதுதான் திரைப்படத்தில் காட்டப்படும் தற்கொலை. முறையில்லாத கர்ப்பமும் 'கற்பு' பறிபோவதும் மட்டுமே இந்தத் தற்கொலைகளுக்குக் காரணமாகின்றன.

பெண்ணின் தற்கொலைக்குப் பின்னால் தோன்றும் கழிவிரக்கம் கதையைக் கொண்டு செல்லும் இரயிலாக இருக்கின்றது. இந்தியாவில் ஆண்களால் உருவாக்கப்பட்டிருக்கும் ஒழுக்க விதிகளுக்கு உரமூட்டும் வகையில் இவை அமைகின்றன. பெண்ணுக்குத் தந்தையான ஒரு வயோதிக ஆணைத் தவிர வேறு எந்த ஆணும் சினிமாவில் தற்கொலை செய்வதில்லை. இப்படித்தான் வியாபார சினிமா தன் கலாச்சார வழக்கத்தை நிலை நிறுத்திக் கொள்கின்றது.

விபச்சாரம்

உடல் தொழில் செய்யும் பெண்களைத் திரைப்படங்களில் காட்டுவது காலம் காலமாக இந்தியாவில் நடைபெற்றுக்கொண்டிருக் கின்றது. ஓர் ஆண் விபச்சார மகளிரை நாடுவது அன்றாடப் பாலியல் சார்புடைய செய்தி. இவர்களைச் சினிமாவில் காட்டும் போது பிரத்யேக முறையிலான மொழியுடனும், கோலத்துடனும் நடவடிக்கைகளுடனும் பண்பாட்டு நெறிமுறைகளுக்கு அப்பாற்பட்டவர்களாகவும் காண்பிப்பதே வழக்கமாக இருக்கின்றது.

திரையில் விபச்சாரம் இரண்டு நிலைகளில் காட்டப்படுகின்றது.

1. வெளிப்படையான நிலை
2. பார்வையாளர் மத்தியில் ஏற்படும் உடையாடல் மற்றும் காட்டப்படும் பாத்திரங்களின் உரையாடல் இரண்டின் கலவையாகக் காட்ட முற்படுவது.

வெளிப்படையான நிலையில் இந்தியத் திரைப்படங்கள் விபச்சாரத்தைக் கொண்டாடுவதாகத் தான் அமைந்திருக்கின்றன. பின்னால் வர இருக்கின்ற காதலுக்கு ஒரு பின்னணியாக விபச்சாரம், விபச்சார விடுதி, விபச்சாரப் பெண்கள் அமைவார்கள்.

தொழிலுக்குத் தன் உடலை மூலதனமாக வைக்கும் பெண்ணின் உடல் அரசியல் சாதாரணமான குடும்பத்தில் உள்ள பெண்ணின் அரசியலிருந்து வேறுபட்டது. சமூகத்தில் அக்கறையோடு பார்க்கப்பட வேண்டியது. வர்த்தக ரீதியில் ஓர் உடல் சந்திக்கும் விசயங்கள், அத்து மீறல்கள், நியாயமற்ற போக்குகள் போன்றவை இயல்பாக எடுத்துத் தூக்கி எறியப்படும் கந்தல் துணி அல்ல என்பதைத் திரைப்படங்கள் உணரவில்லை.

உடையமைப்பு முறைகள்

உடையமைப்பு முறையிலும் கூடப் பெண்ணுக்கான பல விளக்கங்களைத் திரைப்படங்கள் முன் வைத்துக் கொண்டே வந்து கொண்டிருக்கின்றன.

1. துர்கா, காளி, ஆதிபராசக்தி போன்ற வேடங்களில் அமையும் பெண் பாத்திரங்களுக்கான உடை அமைப்பு.
2. கணவனை இழந்த தாய் (கழுத்து மூடிய சேலை).
3. கணவனை அடக்கி ஆளும் பெண் (வண்ண – வகை- உடைகள்)
4. திருமணத்திற்கு முன் கதாநாயகி
5. திருமணத்திற்குப் பின் கதாநாயகி
6. கதாநாயகனை இழந்த வெள்ளைச் சேலை கதாநாயகி

பல ஆண்டுகளுக்கு முன்பு சிக்மண்ட் ஃபிராய்டு ஒவ்வொரு தனிநபருக்கும் பெண்மை, ஆண்மை என்ற இரண்டு தன்மைகளும் மேலோங்கிச் சூழலைப் பொறுத்து வெளிப்படுவதாகக் கூறியிருக்கின்றார். ஆண் தன்மை பெண்ணுக்குள் இருப்பதாகவும், பெண் தன்மை ஆணுக்குள் இருப்பதாகவும், இது இல்லாமல் ஒரு தனிப்பட்ட நபருக்குள்ளே இந்த இரண்டு தன்மையும் உள்ளதாக உணரப்பட்டுள்ளது. சூழல்வழி

வெளிப்படும் உளவியல் தன்மையைப் பொறுத்து ஆணாகவோ பெண்ணாகவோ வெளிப்படுகின்றது.

தமிழ்த் திரைப்படத்தில் முதன்முதலாகப் 'பெண்' திரைப்படத்தில் வைஜெயந்தி மாலா குதிரையின் மேலேறிச் சவாரி செய்து கொண்டு பாடுவது தான் ஆண் வேடத்தில் முதன் முதலாகப் பெண் தோன்றுவதாக இருக்குமெனக் கருப்படுகின்றது. சாவித்திரி, பத்மினி, சரோஜாதேவி போன்றவர்கள் குறிப்பிட்ட காட்சிகளில் அவர்களது திரைப்படங்களில் (நவராத்தியில் சாவித்திரி) ஆண் உடையணிந்து வந்திருக்கின்றனர். என்றாலும் அவற்றில் கருத்துக் கட்டாயங்கள் இல்லை.

ஆனால் விஜயசாந்தி, லக்ஷ்மி, அஸ்வினி, போன்றவர்கள் ஆண் உடையில் உயர் பதவியை முன் வகிக்கும் பெண்களாக இருந்தாலும் இக்கட்டான சூழல்களில் அவர்களைக் காப்பாற்ற ஆண் அதிகாரி கதாநாயகனாக வந்தாக வேண்டும் என்ற கட்டாயத்திற்கு உள்ளானவர்களாகவே இருந்தனர்.

பண்டிட்குவின் திரைப்படத்தில் பூலான் தேவி எட்டு வயதில் முப்பது வயதுக் கணவனால் கற்பழிக்கப்பட்டு அதைத்திரும்ப நினைவில் கொண்டு வரும்போது ஏறக்குறைய முப்பத்திரண்டு பேர்களால் கற்கழிக்கப்பட்ட நடப்பு நிலையைத் திரைக்கதையின் மூலம் சேகர் கபூர் முன் வைக்கின்றார் பூலான் தேவி மேற்கொள்ளும் நடவடிக்கைகள் பழிதீர்க்கும் நடவடிக்கைகளாக மட்டுமல்லாமல் அன்றன்றைய வாழ்தலுக்கான ஆதாரத்தைத் தேடுவதாகவும் அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

இந்தியச் சுதந்திரப் போராட்டக் காலத்தில் காளிக்கு முன் சபதம் செய்து குழுக்குழுவாகத் தீவிரவாதத்தை மேற்கொண்ட போராளிகளைப் போலச் சபதம் ஏற்று நெற்றியில் இடப்படும் குறியோடு ஆண் உடை தரிக்கின்றாள். பூலான் தேவி –பண்டிட் குவின். இப்படி தரிக்கப்படும் உடைக்குப் பின்னால் பண்டிட் குவின் - பல விளக்கங் களுக்கு அதாவது நேர்மறையாக, எதிர்மறையாக, விவாதத்திற் குள்ளாவதாக, வினா எழுப்புவதாக, அரசியலாக, பெண்ணியமாக தனிமனித உணர்வு வெளிப்பாட்டில் தோல்வியாக, வெற்றியாக, வேதனையின் உச்சமாகக் கதிகலங்க வைக்கின்றது. உடை என்றால் அது வெறும் உடையில்லை. அடையாளம், அரசியல், தனிமனித வசதி சுதந்திரம் போன்றவற்றை உள்ளடக்கியதாகும்

பலரால் பலாத்காரத்திற்கு ஒரு பெண் உட்படுத்தப்படு வதற்கான காரணம் அவள் ஒரு தலித். அசிங்கமானவள். நேரடியான முறையிலான உறவுக்குத் தகுதியற்றவள். பலாத்காரத்திற்கு மட்டுமே

உரியவள் என்ற கருத்துக்களே அவளை உடையில்லாமல் நடக்க விட்டுப் பார்க்கும் உச்ச நிலைக்குப் போகின்றன.

பாலியல் பலாத்காரத்திற்கு எதிராகத் திரைப்படங்களில் நியாயமான உணர்வு வெளிப்பாடுகள் பெண்களால் மேற்கொள்ளப் படுவது மிகமிகக் குறைவு. ஆனால் பண்டிட் குவினைப் பொறுத்த வரையில் அதிகாரம் இல்லாத நிலையில் கொடுமைக்கு உள்ளாகி அதிகாரத்தை உணர்ந்து அதனைத் தேடிப்பிடிக்கின்ற பெண்ணின் பேராற்றல் கருப்பொருள் ரீதியில் உண்மைச் சம்பவத்தை ஒட்டி வெளிப்படுத்தப் பட்டிருக்கின்றது.

மாற்றமில்லாத கருக்கள்

பெண்ணியக் கவிஞர்களும், பெண்ணியச் செயல்பாட்டாளர்களும் நிரம்பிவரும் தமிழ் உலகில் பெண்ணியச் சினிமாக்கள் குறைவு என்று சொல்ல முடியாது. இல்லவே இல்லை என்றுதான் சொல்ல முடியும்.

காதல் என்பது மனிதனுக்கு எல்லாக் காலக்கட்டத்திலும் வரக்கூடிய உணர்வு என்பது உண்மை என்றாலும், ஒரு கலை வடிவம் முழுமையாக ஒரே ஒரு கருத்தாக்கத்திற்காக மட்டுமே தன்னை ஒப்படைத்துக் கொண்டு மற்ற பிரச்சினைகளை அணுகாமல் ஒதுங்கி நிற்பது அபத்தமானது.

மேன் ஆஃப் த மார்பிள் என்கின்ற திரைப்படத்தில் ஒரு கடந்த காலச் சிற்பத்துக்கான வரலாற்றைக் கண்டு பிடிக்கிறாள் ஒரு பெண். சிற்ப வடிவமாய் உள்ள அந்த மனிதன் வாழ்ந்த வாழ்க்கையை ஊர் ஊராகச் சென்றறிவதன் மூலம் சிற்பத்தின் சாயலில் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் ஒரு மனிதனுக்கான பெரிய வரலாற்றை முன் வைக்கின்றாள் பெண்.

'அடாப்ஷன்' என்ற சினிமாவில் தனியாக வாழும் ஒரு வயதான பெண் குழந்தை என்ற துணையைத் தேடுகின்றாள். அவள் தேர்ந் தெடுக்கின்ற வழிமுறைகள் எல்லாம் பொய்க்கின்ற சூழலில், விடாமுயற்சியுடன் சட்டத்தின் துணையோடு குழந்தையைத் தத்தெடுத்துத் தோளில் கிடத்துவதோடு திரைப்படம் நிறைவு பெறுகிறது.

போரின் காரணமாகப் பிரிந்திருக்கும் காதலர்கள், போர் முடிந்து மற்ற ஆண்கள் எல்லாம் திரும்பி வரும்போது, மலர்க் கொத்துக்களோடு காத்திருக்கும் இளம் பெண், தன் காதலனின் இறப்பை அழுகையும் சிரிப்புமாக எதிர் கொள்வது ஒரு சினிமாவாக இருக்கின்றது.

'லா சைனீஸ்' என்ற திரைப்படத்தில் இயற்கை விரும்பிகளான இரண்டு பெண்கள் ஆண்களை ஏமாற்றுவதை மட்டுமே தொழிலாகக்

கொள்வதும், நாகரிகம் என்று கருதப்படும் எல்லாவற்றையும் இவர்கள் தகர்ப்பதுமே முழுத் திரைப்படம்.

2005 இல் தேசிய விருது பெற்ற மலையாள நடிகை மீரா ஜாஸ்மின் நடித்த 'பாடம் ஒண்ணு ஒரு விலாபம்' (இயக்குநர் டி.சி. சந்திரன்) மிகச்சிறிய வயதில் வயதானவர்களுக்கு மணம் பேசப்படும் முஸ்லீம் சிறுமியர்களுக்கு நடக்கக்கூடிய கொடுமைகளைச் சொல்லிச் சென்றிருக்கின்றது.

மேற்கூறப்பட்டுள்ள கருக்கள் எவையுமே தமிழுக்கும் தமிழ் மக்களுக்கும் அந்நியமானதல்ல. பெண் துயரப்படும் பல சூழல்கள் இன்னும் அம்பலப்படுத்தப்படாமலேயே இருக்கின்றன. இவற்றை எல்லாக் கலை ஊடகங்களும் கண்டும் காணாமல் விடுவதுபோல் திரைப்படங்களும் கையிலெடுக்காமல் விட்டுவிட்டு வியாபாரத்தால் தன் வயிறை நிரப்பிக் கொள்கின்றன.

கண்டுபிடித்துத் தனிப்பட்ட மொழி கொடுக்கப்பட வேண்டிய பெண் பிம்பங்கள் ஏராளமாகச் சமூகத்தில் இருக்கின்றன. அவற்றைக் கண்டுபிடிப்பதன் மூலமும், அடையாளப்படுத்தப்படுவதன் மூலமும் பெண்ணுக்கான பிரச்சினைகள் வெளிச்சத்துக்கு வரும். அப்போது தான் திரைப்பட மொழி உண்மையான விரிவு பெறும். இதைப் போலவே அரங்கச் செயல்பாட்டிலும் பல நிலைப்பாடுகளைக் காணமுடிகின்றது. நான் ஒரு பெண் அரங்கச் செயல்பாட்டாளர் என்பதனால் பல நேரங்களில் என்னைச் சார்ந்தவையாகவே தமிழ் நவீன நாடகத்தைக் காணுகின்றேன். ஏனென்றால் தமிழ்நவீன நாடக வளர்ச்சியில் நான் ஒரு பாகமாக, என்னுடைய வளர்ச்சியோடு, தமிழ் நவீன நாடகமும் இணைந்து வளர்ந்த ஒன்றாகவே இருக்கிறது.

'நவீன நாடகத்தில் பெண்கள்' என்பதில் 'பெண்கள்' என்று எதைக் கொள்கிறோம், 'நவீன நாடகம்' என்று எதைக் கொள்கிறோம், என்பதில் பலதரப்பட்ட சிக்கல்கள் இருக்கின்றன.

'பெண்கள்' என்று சொல்லப்போனால், காலங்காலமாக மரபுரீதியான அர்த்தங்களால் திணிக்கப்பட்ட வயிறு புடைத்து நிற்பதற்காக மட்டும் உருவாக்கப்பட்ட, உருவாக்கப்பட்டுக் கொண்டிருக்கிற பெண்களையா அல்லது அது போன்ற பெண்களைப் படைத்தளித்துத் தந்திருக்கின்ற நாடகப் பாத்திரமாக உள்ள பெண்களையா, அல்லது கலாச்சாரப் பரிவர்த்தனைகளோடு இணைந்து வெளிவந்து கொண்டிருக்கும் கலை வெளிப்பாடுகளில் ஒதுக்கி வைக்கப்பட்டிருக்கும் பெண்களையா, அரங்கம் என்ற செயல்பாட்டில் அடிக்கடி தோன்றி, அடையாளமற்றுப் போய்க் கொண்டிருக்கும் பெண்களையா, யாரை —

யாரை நாம் இந்தப் பெண்கள் என்ற சொல்லுக்கான அர்த்தமாகக் கொள்ளப்போகிறோம் ?

நவீன அரங்கம் என்பது எது நவீனம் ? என்று பேசுவதிலேயே முடங்கிக் கொள்கின்ற எளிதான ஒன்றல்ல. 'நவீன அரங்கம்' - உலக அரங்குகளில் மிகப் பெரிய மாற்றங்கள் ஏற்பட்டதைப் போல் அதிவேகமாக, அதி உன்னத நிலையில் நம்மைத் திசை திருப்பி இருக்கின்ற வளர்ச்சி நிலையாக என்னால் உணர முடிகிறது. மனிதனின் உள் மூலைக்குள்ளிருந்து உருண்டோடி வளர்ந்த ஒரு கோளமாகவே அதனைக் கொள்ள முடியும். அந்த அளவிற்கான சிரமங்களும், முயற்சிகளும் நவீன அரங்கம் என்பதனுள் புதைந்து கிடக்கின்றன. அது இதுதான் என்று குறிப்பிட்டுச் சொல்ல முடியாது. குறிப்பிட்டுச் சொல்ல முடிந்தால், சொல்லியிருந்தால், அது ஒரு புறச் சார்பானது என்பதை நாம் உணரமுடியும். எந்த மூலையில் நடந்த மிகச் சிறுசெயலானாலும், 'நவீன அரங்கம்', என்ற பெயரில் மேற்கொள்ளப்பட்ட முயற்சியாக இருந்தால் அது மிகப்பெரிய பங்களிப்பிற்கு உரியது என்பதை மறந்து விடும் பட்சத்தில் நம் ஒரு சிலரின் பெயர்களை மட்டும் பதிக்க முயற்சி செய்கின்ற குறுகிய மனப்பான்மைக்குரியவர்களாகிப் போவோம்.

'தமிழ் நவீன அரங்கம்' என்பது மொழி வழியாக நம்மை அடையாளம் கண்டு கொள்கின்ற ஒன்று மட்டுமே தவிர ஒற்றைத் தன்மையில் 'தமிழ்' தமிழனுக்கான ஒன்று' என்பதை மட்டுமே தாங்கிய ஓர் அரங்கத்தை என்னால் காண முடிந்ததில்லை. இன்றும் வெளிப்படையாகச் சொல்லப் போனால், நாம் மேற்கொள்கின்ற கலை முயற்சிகளை, அமெரிக்கா, ஜெர்மன், பிரான்ஸ்... போன்ற நேச நாடுகளுக்கு எல்லா நிலைகளிலும் பகிர்ந்தளிக்கத் தயாரானவர்களாக இருக்கின்றோம். இதில் அறிவார்த்த ரீதியான பேச்சிற்காக மட்டும் 'தமிழை' வலிந்து அடையாளம் கண்டு கொள்வது நியாயமற்ற ஒன்று. மேலும் யதார்த்த வாழ்க்கையோடு இணைந்து வளர்கின்ற கலையினுள் எந்த ரீதியில் தமிழோடு ஐக்கியப்பட்டுக் கொண்டிருக்கிறோம்? என்பதை உணரவேண்டும். முழுமையான அரங்கச் செயல்பாட்டாளருக்கு அரங்கமும் வாழ்க்கையும் வெவ்வேறாக இருக்க முடியாது என்ற நிலையிலேயே இதனைப் பேசுகின்றேன். ஸ்டேனிஸ்லாவ்ஸ்கியும், பிரெக்ட்டும், குரோட்டோவ்ஸ்கியும், போவாலும், ஆக்கிரமித்திருக்கின்ற இந்த அரங்க வளர்ச்சியில் தமிழை எந்த இடத்தில் வைக்கிறோம். இத்தகைய கேள்விகளோடு நான் என்னுடைய கருத்திற்குள் செல்கின்றேன்.

பெண்களின் பிரச்சினைகளும், அவை குறித்த பெண்களின் பங்கேற்புகளும் 1960களிலிருந்து 'பெண்ணியம்' என்பதன் பெயரில்

பரவலாகப் பேசப்பட்டுப் பலரையும் பலவழிகளில் கவர்ந்திழுக்கக் கூடியதாக இருந்து கொண்டிருக்கின்றன. பெண்ணினத்தின் கருத்தாக்கச் சார்பில் பெண்ணிய அரங்கம் குறித்துப் பேச முற்படுவது என்பது மிக இயல்பான ஒன்று.

பெண்ணியம் ஒரு கருத்தாக்கமாக உருவெடுத்துச் சமூகத்தில் பெண்களின் பிரச்சினைகளைப் பற்றிப் பேசுவதற்கான இயக்கங்களை வளர்த்தெடுப்பது வரலாற்றில் ஏற்பட்ட குறிப்பிடத்தக்க மாற்றமாகும். உலகம் முழுவதிலும் உள்ள சமூக வரலாறுகளில் பெண்கள் பொருளாதார, சமூக, அரசியல் மற்றும் வாழ்க்கையின் பல தரப்புகளில் ஆணுக்கு அடிமையாக இருப்பதால் பெண்ணிய இயக்கங்களின் முதலாவதான முக்கியப் போராட்டமாகச் 'சமஉரிமை' - பெறுவது என்பது இருந்தது. இதனைத் தொடர்ந்த செயல்பாடுகள் உலகின் பல்வேறு பகுதிகள் பல்வேறுபட்ட குறிக்கோள்களை உட்கொண்டதாக உலகளாவிய பரிமாணத்தைப் பெற்றவையாக வளர்ந்திருக்கின்றன. ஆனால் அந்தச் செயல்பாடுகள் பெண்ணை முதன்மையாகக் கொண்டதாகப் பெண்களின் ஆர்வங்களை மதிப்பிடுவதை முக்கியமாகக் கொள்ளுவதோடு, இதுவரை பிரதிநிதித்துவம் பெற்று வந்திருப்பவற்றை, பிரதிநிதித்துவம் பெறாதிருப்பனவற்றையும் பற்றிச் சிந்திப்பதும், அதிகாரச்சார்பு அரசியல், நிறுவனங்களுக்குள் உள்ளவற்றைப் பற்றிச் சிந்திப்பதுமாகும்.

ஆணாதிக்க மதிப்பீடுகள் சமூகத்தின் எல்லா அசைவுகளிலும் செயல்பாடுகளிலும் பின்னிப் பிணைந்து கிடப்பதால் பெண்களின் சமூக அரசியல் நிலைப்பாடுகள் இன்னும் உரிய இடத்தைப் பெறாமலேயே இருக்கின்றன.

நிலப்பிரபுத்துவ சமுதாய வளர்ச்சி, பெண்ணின் நிலைப்பாட்டைச் செறிவான நிலையில் பாதித்திருக்கிறது. நிலங்களை உடைமை யாக்கியதன்வழி பெண்ணைக் குடும்பம் என்ற கட்டமைப்பிற்குக் கீழ்க் குறிப்பிட்ட தொழிலை மட்டும் செய்வதற்குக் கட்டுப்படுத்தியது. முதலாளித்துவத்தின் வளர்ச்சி மனித வாழ்க்கையை ஒட்டு மொத்தமாக மாற்றியது. பெண்கள் குடும்பத்தைவிட்டு வெளியே சென்று தொழிற் சாலைகளின் வேலைகளில் தங்களை ஈடுபடுத்திக் கொள்வதற்கான சாதனங்களை உண்டு பண்ணியது. தொழிற்சாலைகளின் அடிப்படையில் கட்டமைக்கப்படும் முதலாளித்துவம் இன்னொரு வகையிலான அடிமைத் தனத்தை வலியுறுத்துவதாக இருந்தாலும், முதற்சார்பற்ற நிலையில் போராடுவதற்கான ஒரு சாதகத்தை ஏற்படுத்திக் கொடுப்பதாக இருக்கிறது. விடுதலை நோக்கிய போராட்டமும் ஒடுக்குதலின் மீதான சுயபிரக்ஞையும் முதலாளித்துவக் கட்டமைப்பின் ஒரு பாகமாக வளர்ந்திருக்கின்றன.

இந்த வளர்ச்சி நிலையில் ஆண்களால் மேற்கொள்ளப்பட்ட அரங்க முயற்சிகளில் பங்கேற்றவர்களாகவே பெண்கள் நவீன நாடகத்திற்கு அறிமுகமாகின்றனர். இதனால் பெண்களின் பங்கேற்பு என்பது குறிப்பிட்டுச் சொல்லுமளவிற்கே இடம் பெற்றிருக்கிறது. எழுபது, எண்பதுகளில் இயக்கம் சார்ந்த செயல்பாடுகளில் பங்கேற்ற பெண்களும் கூடக் குடும்பச் சுமைகள் காரணமாகப் பின்தங்கி இருக்கின்றனர். இதற்கு நாடகம் என்கின்ற கூட்டுச் செயல்பாட்டு வடிவம் வேண்டி நிற்கின்ற இழத்தல் மட்டுமே காரணமாக முடியும்.

எதையும் இழக்கத் தயங்குபவர்கள் அரங்கச் செயல்பாட்டாளர் களாக முடியாது. அரங்கச் செயல்பாட்டில் முழுமையாகத் தன்னை ஈடுபடுத்திக் கொள்ள வேண்டுமானால், நிறையச் சம்பிரதாயங்களை, வாழ்க்கை வசதிகளை, வாழ்க்கை என்றால் என்ன என்று இதுவரை சொல்லப்பட்டு வந்துள்ளவற்றை அரங்கச் செயல்பாட்டாளர்கள் மிகச் சிறிய விசயமாகக் கருதுகின்றனர். அதே நேரத்தில் மிகப் பெரிய விசயமாக இருக்கக்கூடிய (சாப்பாட்டை) எல்லாவற்றையும் இழக்க வேண்டியிருக்கும். இதற்கு நம்முடைய தோற்பாவைக் கூத்துக் கலைஞர்கள், சபா நாடகக் கலைஞர்கள் முன்னோடிகளாக இருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. ஏனென்றால் நாடகக் கலை என்பது தப்பிதமாகக் கற்பிக்கப்பட்டு வந்திருக்கிறது. நாடகத்தில் நடிப்பது அவமானம் என்று நினைக்கின்ற நிலை இன்னும் மாறவில்லை. ஆணாதிக்கக் கட்டமைப்பு முன்வைக்கின்ற வாழ்க்கை நிலைகள் அத்தகையதாகவே இருக்கின்றன. இதனால் நவீன நாடகத்தில் பங்கேற்று வந்திருக்கின்ற பெண்களின் எண்ணிக்கை மிகக் குறைவானதாகவே இருந்திருக்கிறது.

பெண்களைக் கண்டிப்பாக நாடகச் செயல்பாட்டில் ஈடுபடுத்த வேண்டும் என்ற முனைப்பில் நவீன நாடகக் குழுக்களும் செயற்பட்ட தாகத் தெரியவில்லை. தாங்கள் எடுத்துக் கொண்டிருக்கிற கருவிற் கேற்ப அதிகபட்சமாக ஒரு பெண்ணை மட்டுமே வைத்துக்கொண்டு நாடகத்தைத் தொடங்கி முடித்துவிடுகின்ற நிலைதான் ஈடேறி வந்துள்ளது.

ஆனால் பெண்களுக்கான கலை வரலாறு குறுகிய வட்டாரத்திற் குட்பட்டதாக இல்லை. நாட்டுப்புறக்கலைகளில் பெண்களின் பங்கேற்பு எளிதாக எடுத்துக் கொள்ளக்கூடிய ஒன்றல்ல. விவசாய வேலைகளில் தொடர்புடைய நாட்டுப்புறப்பாடல்கள் வயல்களில் வேலை பார்க்கும் கிராமப் பெண்களின் முக்கியமான கலைத்துவ வெளியீடாகும். இதைப் போலவே பொய்க்கால் குதிரை, கும்மி, கோலாட்டம், உட்படச் சபா நாடகங்கள் போன்றவைகளில் பெண்களின் பங்கேற்பு இருந்திருக்கிறது.

ஆனால் கலை வெளிப்பாடுகளில் பெண்களின் பங்கேற்பு படிப்படியாகக் குறைந்து வந்திருப்பது இந்தியா முழுமைக்கும்

பொதுவான ஒன்று. கூட்டுக் குடும்பங்களெல்லாம் இருவரை உள்ளடக்கிய சிறுகுடும்பங்களாக மாறிப் போன நிலைமையில் ஏற்பட்ட மாற்றங்கள், வர்க்க வேறுபாடுகளால் நகரமயமாகிப் போன நிலைகள், புதிய வேளாண்மையில் ஏற்பட்ட மாற்றங்கள் போன்றவை பெண்களைக் கலாச்சாரச் செயல்பாடுகளிலிருந்து ஒதுக்கிக்கொண்டே வந்திருக்கின்றன. அடிப்படையில் நிறுவப்பட்டு வந்துள்ள ஆண், பெண் பால் வேறுபாடுகள் கலைத்துவக் கலாச்சாரச் செயல்பாடுகளிலிருந்த பெண்ணை வன்முறையாகத் தள்ளி வைப்பனவாகவே இருக்கின்றன.

தமிழ்நாடகப் போக்குகள் மாறுபட்ட அர்த்தங்களோடு தோன்றத் தொடங்கிய காலத்திற்கு முன்பாகவே அவற்றுக்கான சாத்தியப்பாடுகள் பல்வேறு கோணங்களில் இலக்கிய வட்டாரங்கள் மற்றும் பல்கலைக் கழகச் செயல்பாடுகளின்மூலம் உண்டாக்கப்பட்டிருந்தன. இவற்றில் பெண்களின் பங்கு மிக மிகக் குறைவு. அதற்குப் பின் இயக்கம் சார்ந்த நாடக நிகழ்வுகள் சங்கீத நாடக அகாடெமியின் நாடக நிகழ்வுகளில் பெண்கள் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கிறார்கள் என்று சொல்ல முடியுமே தவிர, பெண் தன்னைத் தான் உணர்ந்து கொள்வதற்கான வெளியாக அது இருந்தது என்று சொல்ல முடியாது. இதனால் மேற்கத்திய நாடுகளில் பெண்ணிய அரங்கம் வளர்ந்து வந்திருப்பது போன்ற ஒரு செழுமையை இங்கே காண முடியாது. காரணம் அவை வாழ்க்கைப்பாடு தொடர்புடையனவாகத் தோன்றியவை அல்ல.

கலை வாழ்க்கையின் குறிப்பிட்ட நோக்கத்திற்காக வெளிப்படும்போது (எடுத்துக்காட்டாக கூத்து அல்லது இனக் குழு சமுதாயத்தின் நடனம்) அங்கே கலைஞர்கள், ஊர்ப் பொது இடம், சந்தை, கோயில், தேவாலயம், கிராமத்தோட்டம் போன்ற ஏதாவது ஓர் இடத்தில் நிகழ்த்துநர்களும் பார்வையாளர்களுமாகக் கூடிய அந்த இணைவைச் சிறப்பிக்கும் முகமாகக் கலைப்படைப்பை வெளியிடு வார்கள் என்ற நிலை இருந்தது. அந்தச் சூழலுக்கு அப்பாற்பட்டுக் கலை தனிக்கட்டடங்களுக்குள் நுழைந்து கொண்டபின் - அதன் தீர்வை அதுவே முடிவு செய்து கொள்ளும் உரிமை பெறுவதாக – உள்ளடங்கிப் போன ஒரு கலைத்துவ வெளியீடாக மாறியது. இதற்கு, கலைஞருக்குப் படைப்புத்திறன் மட்டும் போதாதாக, அனுபவரீதியான அறிவும் பேச்சுத் திறமையும் தேவையானதாக ஆயின. எனவே அது அறிவார்த்தமானதாக மாறிப்போனது. கலைஞர்கள் தங்களது மூளை உள்வாங்கிக் கொண்ட தகவலை உணர்வுகளில் வாயிலாகப் படைப்பாக வெளிப்படுத்த வேண்டுமானாலும் - அதனை ‘ உணர்ந்து' கொள்பவர்களுக்கு மட்டுமே ‘முடியும்' என்கின்ற நிலையும் உருவானது.

இந்த அறிவார்த்த நிலைச் செயல்பாடுகளோடு தன் குடும்பம், கணவன், குழந்தைகள் இவற்றைத் தவிர மேலான ஏதோ ஒன்று

வேண்டும் என்ற நோக்கில் அரங்கச்செயல்பாட்டில் ஈடுபடும் பெண்ணின் மனநிலை இணையாமல் போனது யதார்த்தமானது.

சங்கீத நாடக அகாடமி நடத்திய போட்டியில் தேர்ந்தெடுக்கப் பட்ட நான் ஒரு நாடகத்தில் ஏறக்குறைய பதினெட்டு நிகழ்வுகளுக்கு மேலாகப் பங்கேற்று இருக்கிறேன். என்றாலும், நான் இல்லாவிட்டால் கூட ஓர் இயந்திரம் அந்தப் பங்கேற்பைச் செய்திருக்கலாம்; அல்லது நான் திரைமறைவிற்குப் பின் இருந்திருந்தாலும் பிரச்சினை இல்லை. நான் மட்டுமல்ல என்னோடு சேர்ந்த நான்கு பெண்களுக்கும் அதே நிலை தான். ஒவ்வொரு நிகழ்வும் முடிந்த பின்னர் என்னை அறிமுகப் படுத்தும்போது என் உடல் குறுகும், பல நேரங்களில் நான் பார்வை யாளர்களுக்கு முன் வந்து நிற்க இயலாமல் நாடகம் முடிந்தவுடன் அரங்கை விட்டு வெறியேறி இருக்கிறேன். ஏனென்றால் நான் மேடையில் இருந்ததற்கான எந்த அர்த்தத்தையும் அந்த நாடகம் கொடுத்ததில்லை. என்னுடைய நினைவு அங்கே இருக்கத் தேவையற்றதாக இருந்தது. நாடகம் நடக்கும் போதும்கூடச் சங்கீத நாடக அகாடமியால் தேர்வு செய்யப்பட்ட இந்த நாடக நிகழ்வு கருத்தியல் ரீதியாக எந்தப் பங்களிப்பையும் எனக்குக் கொடுக்கவில்லை என்றாலும் பரந்துபட்ட ரீதியில் அனைவராலும் வர்ணிக்கப்பட்டது. இது தமிழ் நவீன நாடக அழகியல் மற்றும் இந்திய நாடக அழகியல் மீதுமான என் கேள்வியை நீட்டித்துச் செல்கிறது.

பெண்களின் பிரச்சினைகளை உட்கொண்ட நாடகப்பிரதிகள் கூட நாடக நிகழ்வில் ஆண் - மைய நோக்கில் சிந்திக்கப்பட்டிருப்பது அதனை வேறுபட்ட கோணத்திற்கு கொண்டு செல்கிறது என்று காணமுடியாமல் ஏற்கெனவே இருந்த செய்திகளும் தவறாகப் புனையப்பட்டுப் பெண் மீதாக வளர்த்தெடுக்கப்பட்டு வருகின்ற முற்போக்கான பிம்பங்களையும் எவ்வாறு சிதைத்திருக்கின்றன என்றே காண முடிகிறது.

அரங்கச் செயல்பாட்டாளர் என்ற நிலையில் ஆண்களோடு ஆண்களாகப் பல குழுக்களோடு இணைந்து செயல்பட்டிருந்தாலும், ஏதோ ஒரு கட்டத்தில் அந்த ஆண்கள் ஆணாதிக்க நோக்கோடு தகவல்களைப் பார்க்கின்றபோதும் என்னிடத்தில் அதனைப் வெளிப்படுத்தும்போதும், ஆணாதிக்க அசைவுகளுக்குட்பட்டு என்னைப் 'பெண்' என்பதால் மட்டுமே தள்ளிய நிலைகளிலும் அவர்கள் மேல் எனக்கு இரக்கமே வந்திருக்கிறது. ஏனென்றால் நாடகம் செய்ய வேண்டும் என்று எண்ணியதிலிருந்து நாடகப்பிரதி வாசிப்புத் தொடங்கி ஒவ்வொரு நிலையிலும் அவர்கள் என்னை அவர்களோடு அவர்களாக பால் வேறுபாடுகளைத் தவிர்த்த நிலையை மேற்கொண்டிருந்தாலும், ஆணாதிக்கச் சமுதாயத்தில் புனைந்தெடுக்கப்பட்ட ஆண்களாகிய

அவர்களால் அந்தக் கட்டுக்களை ஒரு கட்டத்தில் மீற முடிந்ததில்லை. அப்போது ஏற்கெனவே பால் வேறுபாடு இன்றி நடத்தி வந்த எல்லாமும் கேள்விக்குள்ளாகின. அவர்களை அறியாமல் அவர்கள் யாரென்று காட்ட வேண்டிய கட்டாயம் அவர்களுக்கு ஏற்பட்டிருக்கிறது. என்னை நான் யாரென்று அடையாளம் கண்டுகொள்ள என்னைச் சுற்றி அரங்கத்தில் செயல்பட்ட அத்தனை ஆண்களும் உதவி செய்கின்றார்கள். என்னை நான் உணருகின்ற பட்சத்தில் நான் செய்ய வேண்டியது என்ன? நாடக இயக்குநராகும் போது என்னுடைய தளம் என்ன? நான் என்ன நிலைப்பாட்டை மேற்கொள்ள வேண்டும்? என்பனவற்றைத் தீட்டித் தருபவர்களாக ஆண்கள் இருக்கின்றனர்.

அதைப் போலவே பெண் உடலை நிகழ்வுகளில் கையாளும் முறைகளிலும் ஆண்களால் உதவிகரமாக இருக்க முடியாது என்பது மட்டுமல்லாமல்பெண்உடல் ஆண்களால் சரியான முறையில் புரியப்பட்டுக் கையாளப்படும் என்பதும் தவறானது. பெண்ணின் உடல் மொழியைத்தன் உடல் வழியாக உணர்ந்து கொண்டு ஓர் ஆண் பெண்ணின் உடல் மொழியை மேடையில் வரையறுப்பதாகச் சொல்லிக் கொள்வதெல்லாம் நடக்க இயலாத ஒன்று. ஏனென்றால் ஒரு பெண்ணின் உடல் மேடையில் வெளிப்படக் கூடியவிதம் வாய்ப்பாட்டு ரீதியானது இல்லை. மேலும் ஒவ்வொரு பெண்ணின் உடல் வெளிப்பாடும் மற்றொரு பெண்ணிலிருந்து வேறுபட்டது. உடல் சார்ந்து வெளிப்படும் எந்த உணர்வையும் நிரந்தரமாக்க முடியாது. இது கால வெளிக்கு உட்பட்டு வெளிப்படும் பன்முகத் தன்மையது.

'பெண் உடல்' ஆணின் தோற்ற வெளிப்பாட்டினைப் போன்றதல்ல. அழுகிய சடலங்களாக நினைத்துப் பெட்டியில் திரை மறைவுகளுக்குப் பின்னால் போட்டுக்கிடந்த உடல்கள் எல்லாவிதக் கட்டுக்களையும் களைந்து உடல் வெப்பத்துடனும் குளிருடனும் கூடிய தங்கள் சுவாசத்தை உலகிற்கு அறிவிக்க முன் வந்த ஒன்றாகும். அதனால் மேடையில் பொய் பாவனைகளோடும், பொய்யான கற்பனைகளோடும், அழகியல் கொள்கை வெளிப்பாடுகள் என்றும் இதுவரை ஆண்களால் பேசப்பட்டு வந்த அரங்கவியல் நிர்மாணங்களோடு இணைந்து போக வேண்டுமென்ற தேவையை இழந்ததாக இருக்கிறது.

கெட்டி தட்டிப்போய்க் கிடந்து வந்து கொண்டிருக்கின்ற குடும்பக் கட்டமைப்புக்குள்ளிருந்த ஒரு பெண் மேடையில் ஆண்களின் புனைவுகளைத் தவிர்க்கும் நிலையில் மேடையில் வெறுமனே தோன்றுவதே மிகப் பெரிய அரசியல் பிரகடனமாகும். நான்கு சுவர்களுக்குள் ஓர் ஆணின் கட்டுகளுக்குட்பட்ட பெண்ணின் உடல் துறைச் செயல்பாடுகளினால் ஆணின் அதிகார நிகழ்வுகளுக்குப் பின் அரங்கச் செயல்பாடாக இருந்த பெண் உடல், ஆணின் மூளையால்

வடித்தெடுக்கப்பட்டுச் சிறை வைக்கப்பட்ட பண்டமான பெண் உடல், மேடையில் மையப்படுத்தப்படும்போது எல்லோரையும் எச்சரிப்பிற் குள்ளாக்குகிறது.

ஆண்களால் தயாரிக்கப்பட்ட நாடகங்களில் ஒடுக்குமுறை களால் உள்ளடங்கிப் போன பெண் உடல்களை விடுவிக்கும் முகமாக இல்லாமல் இருப்பதற்குள்ளேயே சமரச நிலையை ஏற்படுத்திக் கொள்வனவாய், பெண்ணிய நாடகங்கள் என்ற பெயரில் வடிவம் கொண்டிருக்கின்றன.

நான் மேற்கொள்கின்ற நாடக முயற்சிகளில் ஆண் இயக்குநர்களை முன் மாதிரிகளாகக் கொண்டவற்றையும், பெண்ணுக்கு எதிராக உருவாக்கப்பட்ட ஆணாதிக்கப் பிம்பங்களைத் தகர்த்து எறிவதையும் செய்திருக்கின்றேன். எளிதாக ஆண்களை மேடையி லிருந்து அப்புறப்படுத்தி முழுக்க முழுக்கப் பெண்களை ஈடுபடுத்தும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டது. இது உயிரியல் அடிப்படையிலான பாலுணர்வு அடையாளங்களை விளக்குவதாக இல்லாமல் சமூகத்தின் பால் வேறுபாட்டுப் பாத்திரங்கள் அதிகாரப் பங்கீட்டு முறையில் மேடையில் இடம் பெறுவதைக் குறிக்கின்றது.

உலக அரங்கில் பெண்ணிய நாடகங்கள் அனைத்தும் அதிகாரத்தையும், அரசியலையும் கருத்தில் கொண்டவையாக இல்லை. இவற்றைப் பிரச்சினையாக எடுத்துக் கொண்ட நாடகங்கள் பாலுணர்வும் பால் வேறுபாடும் அரசியலிலிருந்து பிரிக்க முடியாதவை என்ற ஒட்டு மொத்தமான விவாதத்தைச் சிறந்த முறையில் முன் வைக்கக் கூடியவையாக இருந்தன. அதோடு முக்கியமாக இவற்றில் பல நாடகங்கள் பால் வேறுபாட்டுக்கும், பாலுணர்வுக்கும் இடையே உள்ள வேறுபாட்டை அரங்கத்திற்கே உரிய இயல்புத் தன்மையோடு வெளிப்படுத்தின.

அரங்கத்தில் நடிகன் எந்த அடையாளத்தையும் அல்லது எந்தப் பாத்திரத்தையும் எடுத்து நடிக்கக் கூடியவன். பண்டைய கிரேக்க நாடகத்திற்கான, எலிசபெத் அரங்கிற்கான செவ்வியல் கலையான சீனாவின் லுபராவுக்கான, பார்வையாளர்கள் நம்மைப் போலவே பெண் பாத்திரங்களை ஆண்கள் ஏற்று நடிப்பதை ஒத்துக் கொண்டவர்களாக மட்டுமல்லாமல், ஒரே ஆண் பல்வேறு பாத்திரங்களை ஆணாகவும், பெண்ணாகவும் ஏற்று நடிப்பதையும் ஒத்துக்கொண்டவர்களாக இருக்கிறார்கள்.

அரங்கத்திற்குரிய இந்த உள்ளார்ந்த இயல்பை மிகக் கவனமாகச் சாதகமாக்கிக் கொள்பவைகளாகப் பெண்கள் ஆண் பாத்திர மேற்பதுமான நிலைப்பாடுகள் தோன்றின. தோற்ற வெளிப்பாடுகள் மேடையை முழுமையாகச் சுதந்திரமாக்கிப்

பாலுணர்வுச் சிக்கல்களைப் பரிசோதிப்பதோடு எல்லா மனித உயிர்களுக்குமான சமூகப் பழக்க வழக்கங்கள் மற்றும் பால் வேறுபாட்டு நிலைகள் அரசியலுக்குள் இடமாற்றம் பெறுவதையும் அறிவதாக இருந்தது. நவீனத் தமிழ் அரங்குகளில் பெண்கள் கட்டியங்காரியாக, விகர்ணனாக, அர்ச்சுனனாக, நந்தனாகப் பாத்திரமேற்று முத்திரைகளைப் பதித்திருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. பெண்கள் பறையடிப்பது, நாதஸ்வரம் வாசிப்பது, தவில் அடிப்பது, களியல், ஒயில், கூத்து போன்றவற்றில் பங்கேற்பதன்மூலம் இழந்த பலவற்றைக் கையகப்படுத்தியிருக்கின்றனர்.

குறிப்பாகப் பின் அரங்க வேலை என்பது தொழில் நுட்பங்கள் சார்ந்தவை என்றும் பெண்களுக்கும் அதற்கும் தொடர்பு இல்லை என்ற முன் கூட்டிய முடிவிலேயே அதிலிருந்து பெண்களை (ஒதுக்கி விடுவது நடந்திருக்கிறது எதிலிருந்து பெண்களை) விலக்குவதற்கு உரிமை பெற்றவர்களல்ல ஆண்கள் என்பதை முன் வைக்கும் விசயமாக, இசை, காட்சி அமைப்பு, காட்சிப்பொருட்கள் செய்தல், உடை, ஒப்பனை போன்ற எல்லா நிலைகளிலும் பங்காற்றத் தொடங்கினேன். உடனிருக்கும் ஆண் அரங்கச் செயல்பாட்டாளர்களோடு ஒத்துப் போகின்ற ஒவ்வொரு கட்டத்திலும், முரண்படுபவளாகவும் இருக்க வேண்டியிருந்திருக்கின்றது.

இந்த நிலையில் ஐந்து நட்சத்திர ஓட்டலில் அழுவதுபோல் பாவனை செய்கின்ற ஒரு நபரின் உணர்வுகளைக் கழிவிரக்கத் திற்குட்பட்டுப் பத்திரிக்கைகளாலும், இதரப்பிற ஊடகங்களாலும் புனைந்தெடுத்த வரலாறாக்குவதும், அடுத்த வயிற்றுச் சோற்றுக்காக உடலை விற்கவேண்டிய நிலையை நினைத்துக் கதறுகின்ற பெண்ணின் உணர்வுகள் பேசப்பட்டால் ஒதுக்கப்படுவதுமான ஒரு நிலைப்பாட்டையே தமிழ் நவீன நாடக உலகம் மேற்கொண்டு வருகிறது. 'எல்லோரும் கவனிப்பிற்குரியவர்கள் என்பதை மறுதலிக்கும் நிலையிலேயே, மறைக்கப்பட்ட வரலாறு உருவாக்கப்பட்டது. அது மீண்டும் மீண்டும் உருவாகிக் கொண்டிருப்பது வளர்ச்சிக்கான அறிகுறிக்குரியதல்ல.

அது மட்டுமின்றி மௌனக் கலாச்சாரத்திற்கு உட்படுத்தப் பட்டிருந்தவர்கள் 'மௌனத்தை' உடைத்து வெளியேறுகின்றபோது அது சாதாரண விசயமல்ல. அதிகக் காலத்திற்கு அதைச் செயற்கையான கட்டுப்பாடுகளோடு ஒதுக்கி வைத்துக் கொண்டிருக்க முடியாது. ஏதாவது ஒரு கட்டத்தில் எல்லோரும் அந்த எதிர்ப்புக் குரலைக் கேட்டே ஆக வேண்டிய கட்டாயம் ஏற்படக்கூடும்.

மேலும் அரங்கச் செயல்பாடு பண்டைய பரிமாணங்களுக்குட் பட்டது. பொய்யான உணர்வு வெளிப்பாடுகளை அந்த அரங்கச் செயல்பாடே அப்பட்டமாக அறிவித்து விடும். அரங்க நிகழ்வும்

உண்மையும் பிரிக்க முடியாதது. இந்த வன்மையான தூண்டுதல் என் அரங்க நிகழ்வை இலட்சியமுள்ளதாக ஆக்குகிறது. நான் பெண்களை மேடையேற்றக் கடமைப்பட்டவளாக ஆகிப்போகிறேன். இதுவரை நான் மேற்கொண்ட அரங்க முயற்சிகள் அனைத்தும் பெண்களை மையமிட்டவை.

ஏனென்றால் நான் என் நாடக நிகழ்வுகளோடு கூடிய நானாக என் வாழ்க்கையை அமைக்கும் முயற்சியிலேயே அரங்கச் செயல் பாடுகளில் ஈடுபட்டுக் கொண்டிருக்கின்றேன். ஆணாதிக்கச் சமுதாயத்தில் அன்றாட நிகழ்வுகளில் நான் எதிர்கொள்ளும் சிறுசிறு பிரச்சினைகள் உட்பட, ஆணாதிக்கத் தமிழ் நாடக உலகில் நான் அனுபவித்து வந்திருக்கின்ற பிரச்சினைகளே என்னை என் அரங்க நிகழ்வுகளுக்காக நேர்செய்து வந்திருக்கின்றன. இன்னும் சொல்லப் போனால் அரங்க நிகழ்வு வேலைகளில் மட்டும் ஈடுபாடு கொண்ட எந்தப் பெண்ணும் தமிழகத்தில் இல்லை என்றே, நினைக்கிறேன். 1988 களில் தொடங்கி இன்றுவரை மேற்கொண்டிருக்கிற என் நாடகச் செயல்பாடுகள் உயர்சாதிப் பெண்கள் மேற்கொள்ளும் அரங்க நிகழ்வுகளிலிருந்தும், அவர்கள் பேசும் பெண் விடுதலையிலிருந்தும் கூட என்னை வேறுபட வைத்திருக்கின்றன. ஏனென்றால் சமூக யதார்த்த விசயங்களை நாடக நிகழ்விலோ, அதன் அழகியலிலோ யாராலும் கொண்டு வர முடியாது. அப்படி கொண்டுவருகின்றபோது மற்றவர்களிலிருந்து நான் வேறுபடுவது இயல்பு. அது உக்கிரமானதாக உயர் சாதியினரின் காதுகள் இதுவரை கேட்டுவந்த உச்சத்தைக் கடந்த ஒன்றாக இருக்கக் கூடும்.

இத்தகைய முயற்சியில் குரோட்டோவஸ்கி, ஆர்த்தாட் மற்றுமுள்ள மேற்கத்தியப் பெண்ணியவாதிகளின் கொள்கைகள் அடங்கிய நூல்களைப் படித்திருப்பதும், அது போன்ற நிகழ்வுகளைப் பார்த்திருப்பதும் என்னுடைய அரங்க நிகழ்விற்கான ஊக்கத்தைச் செழுமைப்படுத்தலாம். ஆனால் அவை என் அரங்க அரசியலைத் தீர்மானிக்க முடியாது. ஏனென்றால் அரங்க நிகழ்வு அதுவும் தலித் பெண்ணுக்கான அரங்க நிகழ்வு அன்றன்றைய அப்போதைக்கப் போதைக்கான மன வெளிப்பாட்டுடனும் இணைந்து வரக் கூடியதாக இருக்கிறது. தலித்துகளுக்கான பிரச்சினைகளை, தலித் பெண்ணாக நேரடியாக அனுபவித்ததன் மூலமாகத் தலித் பெண்களுக்கான பிரச்சினைகளை அரங்க நிகழ்வாக்கும் முயற்சியில் அவர்களோடு கலந்து உரையாடுகின்ற ஒவ்வொரு வினாடிகளிலும் நடக்கும் பரிமாற்றங்களின் மூலமும் கண்டு பிடித்த ஒன்றாகும். இந்த நிலையில் இந்தியாவில் பிற மாநில அரங்கச் செயல்பாடுகளோடு ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும் போது தமிழ் நவீன நாடக அரங்கம் தலித் பெண்ணிய அரங்கத்தை உள்ளடக்கியதாகக் கருதப்படும் பட்சத்தில் அது

முன்னணி நிலையில் பிற நாட்டு அரங்குகளுக்கு எடுத்துக்காட்டான ஒன்றாக இருந்து கொண்டிருக்கிறது என்றே நினைக்கிறேன். நாடகம் என்று முன்பு புனையப்பட்ட தொடக்கம், கதைப்பின்னல், முரண், உச்சம், முடிவு போன்றவற்றைக் கடந்து விட்டது.

பதினான்கு பெண்கள் மேடையின் மேல் ஏறி உக்கிரமான உணர்வுகளோடு பறையையும் ஆளுயர டங்காவையும் ஏந்திப்பிடித்து அடித்து இன்னதென்று அடையாளம் கண்டு கொள்ளாத நிலையில்லாது வியாபித்திருக்கும். ஓர் அதிகாரத்தை வீழ்த்துவதை நிகழ்வாக்கிக் காட்டுகின்ற நேரத்தில் அந்த உடல்கள் காற்றையும், பூமியையும் வானத்தையும் கட்டுக்குள் வைத்திருந்த எல்லாவற்றையும் உடைத்து 'இயல்பு நிலை' ஒன்றை - அதாவது 'மனிதத்துவத்தை' முன் வைக்கின்ற ஒன்றாகவே அது வெளிப்படுகின்றது.

தலித் பெண்ணிய அரங்க நிகழ்வுகளின் பெண் உடல்கள் ஆழம் காண முடியாத ஆழத்திற்குப்பட்ட அர்த்தங்களைக் கொண்டவை. அவை ஊடகங்களின் திறனாய்வுப் புனைவுகளுக்கும் உள்ளாக வேண்டுமென்ற அவசியமில்லை என்பதை அவை தொடர்ந்து நிருபித்துக் கொண்டிருக்கின்றன. நான் நானாக இருக்கும் பட்சத்தில் என்னுடைய அரசியலும் அழகியலும் மெருகேறிக் கொண்டிருக்கின்றன. இதனால் பொருளாதாரச் சிக்கல்களையும் கடந்து அரங்க நிகழ்வில் உயிர்த்துத் திளைத்து நிற்க முடிகிறது. இந்தத் திளைத்தல் அரங்கத்தின் மேலான இடையறாத தாகத்தை உண்டு பண்ணுகிறது என் அரங்கமும் என் வாழ்க்கையும் பிரிக்க முடியாததாகிறது.

நான் என் வாழ்க்கையிலிருந்து, என் கனவுகளிலிருந்து, என் உணர்வுகளிலிருந்து, என் விருப்பு வெறுப்புகளிலிருந்து என் அரங்கத்தை உருவாக்குகிறேன். எனக்குள்ளிருக்கும் பல்வேறுப்பட்ட பாகங்களால் அதாவது என் வாழ்வின் அடியாழத்திலிருந்து வெளித்தள்ளப்படுபவை களினால் என் அரங்கை உருவாக்குகிறேன். எனக்குள்ளிருக்கும் இந்தத் தனிப்பட்ட பாகங்களினால் ஒரு வகையில் அரங்கை உருவாக்குவதற்காக நான் என்னுடைய ஒவ்வொரு நாள் வாழ்க்கையையும் மிகச்சிரத்தையோடு கவனித்து வருவதோடு, என்னுடைய ஒவ்வொரு நிமிட உணர்வுகளும் உண்மையானவை, மதிப்பிற்குரியவை என்பதை உணர்கிறேன்.

கலாச்சார (பண்பாட்டு) நோக்கில் பேச்சு, அசைவு மற்றும் செய்கைகளே நிகழ்வாகக் கூடும். நிகழ்வு என்பது 'தேவை' என்பதோடு நிற்காமல் தனக்குச் சொந்தமான ஒரு வெளியை ஆக்கிரமிப்பதாய் உள்ளது.

பங்கேற்பு வெளியின் அரங்கச் சொல்லாடல்

1. பழங்கலாச்சாரம் (Precultural) அல்லது ஒத்திகை செய்யப் படாத நிகழ்ச்சிகள்.
2. ஒத்திகை செய்யப்பட்ட நிகழ்ச்சிகள்

இவைகளோடு இவையிரண்டிற்கும் இடைநிலையில் நடக்கக்கூடிய சில நிகழ்ச்சிகள் என்கின்ற நிலைகளில் நிகழ்வுகளைப் பிரிக்கலாம்.

ஒத்திகையில்லாத நிகழ்ச்சிகள்

குழந்தைகள் நிகழ்வு கூடாது. அவர்களின் சுய உணர்வும், மற்றவர்களைப் பற்றிய அவர்களின் உணர்வும் மிகக்குறைந்த வளர்ச்சியுடையவை. அவர்களின் வெளி மிகச்சுருங்கியது. அது போல், உலகம் பற்றிய அவர்களின் பார்வையும் கூட அவர்களே வளரும்போது, பெரியவர்களாகும்போது சிறந்த நகர்வுத் தன்மை (mobility) பெறுவ தோடு அதிகமான வெளியை ஆக்கிரமிப்பவர்களாகவும் கூடுதலாக எதிர்பார்ப்புகளையும், மற்றவர்களின் மதிப்பீடுகளையும் பெறுபவர் களாகிறார்கள். அறியாமையிலிருந்து கலாச்சாரம் என்ற ஒன்றுக்குள் விழுகிறார்கள். வாழ்க்கையிலிருந்து நிகழ்வுக்குச் செல்வது போல், சிறியவர்களும் முதியவர்களும் கூச்சத்துக்கும், மேடை பயத்துக்கும், உள்ளாகிறவர்கள். ஏனென்றால், குறிப்பிட்ட சந்தர்ப்பங்களில் மக்கள் முறைப்படி நடந்து கொள்வதற்கு வார்த்தைகள், அசைவுகள் போன்ற வற்றில் பயிற்சி எடுக்கிறார்கள். ஒத்திகை பார்க்கிறார்கள். சாதாரணமாக நண்பர்களுக்குள் பேசும் போது, அங்கே பல நிலைகளில் குரல்கள் சுருதி ஏற்றத்தோடும் இறக்கத்தோடும் எழும். குறிப்பிட்டவரின் தனித்தன்மையோடு கூடிய வார்த்தைகள் (அதாவது அவன் அவள் வெளிப்படுத்த நினைத்ததை) வார்த்தைகளோடு கூடிய அசைவுகள் அந்தக் கூட்டத்திலிருந்து அவளை வெளிப்படுத்திக் காட்டும். ஆனால் கூச்சமும் சுய பிரக்ஞை உணர்வும் முன் அறிவிப்பினால், (Premonition) எச்சரிக்கையால் வெளிப்படக்கூடியன. இப்படி வெளிப்படுத்தும் இந்த ஒத்திகை போதாததாகவோ அல்லது நிகழ்வில் விரும்பிய முடிவைத் தராததாகவோ இருக்கலாம்.

வில்லங்கம் (Woose) என்பது ஒரு தவறுதலான உணர்வு. தவறுதல் என்பது ஓர் உணர்வு. இது ஒன்றின் நிலையும் இயக்கமும், வார்த்தைகளும் கூடிச் செய்திகளைத் தருவிக்கக் கூடியது. ஒரு நோக்கத்தின் பாற்பட்டதல்ல. இது தவறான இடத்தில் நடிகன் பயத்தால்

வேண்டுமென்று வெளிப்படுத்தக் கூடிய சிரிப்பாகலாம். பொதுவாக இதன் சமுதாயப் பரிமாற்றம் கிளர்ச்சியூட்டக் கூடியதல்ல. விரிவான அதிர்வு அலைகளை உருவாக்கக்கூடிய வெளியைக் கொண்ட இசையரங்கில் இது நடக்கலாம். நிகழ்ச்சியை நண்பர்கள் கவனித்துக் கொண்டிருப்பதாக இருக்கலாம். நண்பர்களின் கவனம் சிதறினாலும், அவர்கள் சமாதானப் படாமல் இருந்தாலும். 'மேல பாடு நாங்கள் கேட்கிறோம்' என்பார்கள். வெளி அபபோது குளிர்ந்தும், இறந்தும் திரும்புகிறது. ஒருவனுடைய குரல் ஆடம்பரத்தோடும், கலைந்தும் வரத் தொடங்குகிறது (பார்தஸ் 1978 – 167).

நாம் என்ன வரையறைகளின் அடிப்படையில் நமது கலாச்சாரத்தையும், தரத்தையும் அமைக்கிறோம்? நான் சொல்லத் தொடங்குவேன். நாம் நமது அன்றாட இயற்கை நிகழ்வுகளைக் கழிவறையில் நடத்துகின்ற போதென்று. நிகழ்வு இந்த வார்த்தை சரியானது. நாம் நடிகர்களாக நம்மை நினைவுபடுத்திக்கொள்ளலாம். நமது பெற்றோர்களின் பாராட்டைப் பெறுவதற்காக நாம் தத்து நடையாளர்களாகப் பானையின்மேல் நடந்து நிகழ்வை உண்டாக்கு கிறோம். இன்னும் தூக்கத்திற்கு முன்னால் உண்மையில் நாம் இயற்கை உயிரிகள். தூங்குகின்ற உடலின் நிலை ஆர்வத்தைத் தூண்டக்கூடியது. ஒரு வகையில் மற்றவர்கள் எளிதாகத் தாக்கக் கூடிய ஒரு சரியான தனித்த பொருள். அது வெளியை உட்கொண்ட ஒரு பொருள். அது எதையும் ஆக்கிரமித்ததாக (கட்டளையிடுவதாக) இல்லை. இன்னொரு வகையில் தூங்குகின்ற உடல் எந்த நேரத்திலும் எழுந்திருக்கக் கூடிய சக்தியுடையது. யாரும் உற்றுப்பார்க்கலாம். ஆனால் மிக நெருக்கத்தில் அல்ல. எந்த நேரத்திலும் அந்தக் கண்கள் திறக்கப்பட்டு, கண நேரத்தில் தாழ்ந்துள்ள உயர்ந்துள்ள உறவுகளைத் திறக்கலாம். ஒரு நாடக நிகழ்விற்கான நுட்பமான வெளிப்பாடு தூங்குகின்ற ஓர் உடலைச் சுற்றியிருக்கலாம். இந்த நாடகம் உலகத்தோடு மிக நெருங்கிய பொருளுடையதாகும்.

ஒருவர் மாரடைப்பு ஏற்பட்டுத் தரையில் உருக்குலைந்து கிடக்கிறார். இது இன்னும் ஒரு நிகழ்வாகாத திடீரென ஏற்பட்ட ஒரு நாடக இயக்கம், (dramatic movement). பல கடுமையான சாட்சியங்கள் கட்டுமீறித் தோன்றி, உடலை அவர்கள் நேராகக் கிடத்திய பின்பு கைகள் இரண்டையும் மார்புக்குக் கீழே குறுக்காக வைத்து, முகத்தை மூடி ஒரு திரை போடுவார்கள். இந்த உயிரற்ற உடல் (பிணம்) இறந்து போனது என்று அறிந்திருந்தாலும் கூட அதை இயற்கையான நிலையில் விட்டுவிடுவதில்லை. அந்தப் படிப்பினைக்குட்படாத, வேண்டுமென்று செய்யப்படாத – உருக்குலைந்த நிலையில் அதைப் பார்ப்பவன் உடனே பிணத்தின் அந்த நிலை நெடு நேரம் வைத்திருக்கக் கூடியதல்ல

என்பதை உணர்வான். அந்தப் பிணம் மீண்டும் ஓர் எரிகின்ற வாழ்க்கைக்கு எடுத்துச் செல்லப்படும். மின்சார விசை (நெருப்பு) ஒன்று உடலைச் சுற்றியுள்ள வெளியை நிரப்பும் வரை கல்லறையில் தொங்கவிடப்படும் சிறிய உருவப்படம் போன்று மூடிய இமைகளோடு அந்த உடல் இருக்கும் (மோரோய்ஸ் 1970 -76).

கீழே கொடுக்கப்பட்டுள்ள கதை ட்ரிப்ளிக்காவில் உள்ள சாவு முகாமிலிருந்து வந்தது. ஒரு நாட்டியக்காரி நிர்வாணமாக வாயுக் கூடத்தில் நுழைவதற்கு அவளுடைய தருணத்தை எதிர்பார்த்து வரிசையில் நிற்கிறாள். இப்போது நாம் மனித உடலை இயற்கைத் தோற்றத்தோடு பார்க்கிறோம். செயலற்று ஏற்றுக் கொள்ள வேண்டிய மரணத்தால் அந்த உடல் ஆக்கிரமித்த வெளி மீண்டும் உடல் எடுக்கிற சுருங்கிய வெளிக்கும் செல்கிறது. அங்கே காவலாளன் குறிப்பிட்ட எல்லையைவிட்டுத் தாண்டி வந்து போகும்படி அவளிடம் பணிக்கின்றான். அவள் அவளுக்குக் கொடுக்கப்பட்டவைகளை, அவளுடைய உலகத்தோடு இணைத்தும் பிறர் பார்க்கக்கூடிய வகையிலும் காவலாளி இருக்கும் இடம் வரையிலும் நடனமாடுகிறாள். இப்போது குறித்துக் கொடுக்கப்பட்ட அவளது வெளிக்குள் அவனது துப்பாக்கியை எடுத்து அவனைச் சுடுகிறாள். அந்தக் காவலாளிக்கும் எத்தகைய திகைப்பு இது? அவளின் அந்த உடனடி நடவடிக்கை வாழ்க்கையின் பல திருப்பு முனைகளுக்கு இட்டுச் செல்லக்கூடியது (ஹாலி 1969- 46).[20]

நோய்வாய்ப்பட்டு மருத்துவமனையில் இறந்த உடல் அந்த மருத்துவச் செயல்பாடுகளிலிருந்து திரும்பப் பெற்று வாங்கப்படும். அவர்கள் அதை இயற்கைக்குச் சமர்ப்பிப்பார்கள். சாகின்ற தருணம் வரை எவ்வளவு உறுதியான நிகழ்வாக அவர்களுடையது இருக்கிறது. அமைதியுடனும், மதிப்போடும் சாவதற்கு அநேகமான அசைவுகள் அல்லது உயிரை நிலை நிறுத்தவியலாத வார்த்தைகள் வெளிப்படும். மருத்துவமனை அந்தச் சுற்றுப்புறச் சூழல் பழக்கப்படாத ஒருவனுக்கு அது ஒரு நாடக நிகழ்விடம். அங்குப் பணிபுரிகின்றவர்களுக்கு, ஒரு பக்கம் குழந்தையின் பிறப்பும், மறுபக்கம் முதியவர்களின் இறப்பும் நடக்கின்ற வாழ்வின் உயர்ந்த இடமாக அதைப் பார்க்க முடியும். பிறப்பு, வேதனை மற்றும் இறப்பு போன்றவை வாழ்வின் மையமானவை. வால்ட் விட்மன் போன்று மருத்துவமனையில் தொண்டாற்றிய ஒருவர் உலகின் உணர்வுகளின் தீவிரத்தையும், உணர்வுகளின் அநீதத் தன்மையையும் எண்ணிப் பாராட்டக்கூடும் (ஹாலி 1983 – 206).[21]

---

20. Richard Schener, Performance Theory, p. 69.
21. Ibid. p. 73.

மருத்துவமனை என்பது ஓர் அரங்கமா? அற்பமான பல விசயங்கள் நடக்கக்கூடியது. அறுவை சிகிச்சை நடைபெறும் அந்த அறை 'அரங்கம்' (theatre) என்று அழைக்கப்படுகிறது. அது உயர்ந்த நாடகப் பாங்கான இறுக்கமான உணர்வுகளோடு கூடிய 'வெளி' யாக இருக்கிறது. இங்கே யார் பார்வையாளர்கள்? யார் நடிகர்கள்? மருத்துவப் பயிற்சியில் மருத்துவம் பயிலும் மாணவர்களே பார்வையாளர்கள். அவர்கள் அறுவை சிகிச்சை நடைபெறக்கூடிய இடத்தை அரங்கின் மையப் பகுதியாகப் பார்க்குமளவுக்கு உயரமாக இடப்பட்டுள்ள இருக்கைகளில் இருக்கின்றனர். டாக்டர்களும், நர்சுகளும், நடிகர்கள். ஆனால் அவர்கள் துரிதமாகச் செயல்படாத நேரங்களில் அவர்களும் பார்வையாளர்கள். மயக்க நிலையில் இருக்கும் நோயாளியைப் பற்றி என்ன சொல்வது? செய்து கொண்டிருப்பதெல்லாம் படுத்த நிலையில் சுவாசம் விட்டுக் கொண்டிருப்பது மட்டுமே. அவன் கவனத்திற்குரிய மையப்பொருள். இதென்ன? ஒரு நடிகன் தனிமையாக நடைபெறும் செயல்களைப் பார்க்காமல் கூட ஒரு கூட்டத்தினரை ஆட்சி செய்வது.

எர்வின் கார்ஃப்மேன் போன்ற மானுடவியலாளர்கள் "எந்த ஒரு சமுதாய அமைப்பிலும், நாம் நமக்குத் தெரிந்தோ, தெரியாமலோ செயல்படுவதோடல்லாமல் செயல்பாட்டுக்கு உள்ளாகிறோம் என்ற கருத்தோடு உடன்படுபவர்களாகயிருக்கிறார்கள்" (காஃப்மேன். 1974).[22] ஆனால், பங்கேற்பவர்களின் கண்ணோட்டத்தில் 'தெரியாமல்' செயல்பாடு நடப்பது என்பது பெருத்த வித்தியாசங்களை உண்டாக்கு கிறது. இது வாழ்க்கை பொதுவாக, அறிவமைதி வாய்ந்ததாக இருக்கும் போதிலும் ஒருவிதத்தில் சலிப்பூட்டக்கூடியது என்பதாகிறது என்பதை உண்டாக்குகிறது. இந்த நீண்ட சாதாரண வாழ்க்கையில் மூழ்கடிக்கப் பட்ட பின் நாம் ஒன்றைச் செயல்படுத்துவதற்கான தருணத்தையும், நம்மையும், நமது உலகத்தையும் நாடகப்படுத்தவும் விரும்புகிறோம்.

நமது வாழ்க்கையில் தடையில்லா ஓட்ட உணர்வோடு செல்ல நினைப்பதால், தீவிரமாக எதையாவது விளையாட்டு, நாடகம், இல்லை யென்றால் விபத்து போன்று ஒன்றைக் கவனித்துக் கொண்டிருக்க முடிகிறது. சாதாரண வழக்கமான வாழ்க்கையில் இருப்பவர்கள் கவனத்திற்குரியவர்களல்ல என்பது முழுவதும் சரியானதல்ல. மக்கள் தினசரி செய்கின்ற ஒவ்வொரு காரியங்களும் கவனத்திற்குரியன என்பதை அவர்கள் பார்க்காத அளவிற்கு நாம் அதைப் பார்க்க முடியும். தெருவோரமுள்ள டீக்கடையில் அமர்ந்து கொண்டு தெருவில் நடக்கும் காட்சிகளை எளிதாகக் கவனிக்கலாம். இதுவும்கூடக் குறிப்பிட்ட கவனத்தைத் திரும்பக்கூடிய அன்றாட வாழ்வின் கணநேரத் தோற்றங்

---

22. Andrew Milner, Jeff Browitt, Contemporary Cultural Theory, p. 64.

களாகும். நாம் வசிக்கின்ற வீடுகளில் வெளிச்சம் விளக்கப்பட்ட சன்னலுக்குப் பின்னால்பொழுது சாயும் நேரத்தில் என்ன நடக்கும் என்பதை நம் வீட்டில் இருந்துகொண்டு இரயில் பயணக் காட்சிகளைக் கடந்து செல்வது போலக் கவனிக்கலாம். நாம் ஒரு குடும்பம் இரவு உணவு சாப்பிடுவதையும், அடுத்த சன்னலின் வழியே ஒருவன் தன் முழங்கைகளை ஆட்டுவதை அல்லது தொலைக்காட்சி பார்த்துக் கொண்டிருப்பதையும் காண்கிறோம். ஏனென்றால் அவர்கள் நம்மைக் காண இயலாது. நாம் நம்மைக் கடவுளைப் போல் எண்ணிக் கொண்டு அவர்களைப் பார்க்க முடியும். நமது கருத்தூன்றிய பார்வையானது பாதுகாப்பில்லாததும், முன்கூட்டி முடிவு செய்யப் படாததுமாகும். இது மாறக் கூடியது. இயற்கையானது – மக்களின் வாழ்வில் முக்கியத்துவமானது.

சுய பிரக்ஞை நிகழ்வுகள்

சாதாரணச் செயல்பாடுகளில் நாம் வெளி மீதான பிரக்ஞை உடையவர்களாக அதைச் செயல்பாட்டு முறையில் எப்படி பயன் படுத்துவது என்பதில் கவனமாக இருக்கிறோம். நாம் எப்பொழுதும் நமது உடலமைப்பும் இசைவுகளும் எப்படி இருக்கின்றன? நமது உடல் வெளியை எப்படி ஆக்கிரமிக்கிறது என்பதில் ஆர்வம் கொள்வதில்லை. சடங்குகளிலும் அரங்க நிகழ்வுகளிலும் மக்கள் பெரும்பாலும் உறவு நிலைத் தொடர்பு பற்றிய பிரக்ஞை உள்ளவர்களாகவே இருக்கின்றனர். நிகழ்ச்சி வடிவமைப்பாளர் அல்லது கால்பந்தாட்ட விளையாட்டின் நடுவர் ஒருவர் மனித உடல்கள் விளக்கப்படுகின்ற வெளியிலும், காலத்திலும் எவ்வாறு எளிமையாகப் பிரிகின்றன என்பதை உணர்வார். வெளியைப் பற்றி வெவ்வேறுபட்ட வழிகளில் மக்களின் ஆர்வம் இருக்கும். உடலில் இயக்கங்களால் கொடுக்க முடிகின்ற பல்வேறுபட்ட எல்லைகள் தொடர்ந்த படிமங்கள், அங்க அசைவுகள், சைகைகள், பெரும்பாலும் முடிவற்றவை.

ஒரு மனித உருவம் கால்களைக் குறுக்காக மடித்துப் புத்தரைப் போல் தரையின் மேல் அமர்ந்திருக்கிறது. மௌனமான வெளி அதனைச் சூழ்ந்திருக்கிறது. ஓர் உருவம் நிற்கிறது. நின்று கொண்டிருப்பதால் நெருங்கி வர இருக்கிற செயலின் உணர்வைப் பிரதிபலிப்பதாய் 'இறுக்கமான வெளி'யைத் தன்னகத்தே கொண்டதாய் உள்ள அதே உருவம் நடக்கும் போது வெளி நெகிழ்வுத் தன்மையுள்ள வெளியாகக் குணம் பெறுகிறது. தனிமனிதன் ஒருவன் செயலில் வெளியானது இயக்க உணர்வுகளுக்கு முதன்மையாகிறது. அந்த உணர்வு உடலில் மேல் வெளிப்பட்டு நிற்கும். பார்வையாளருக்கு இந்த இயக்க உணர்வை எந்த அளவு நிகழ்த்துபவராகத் தன்னை ஐக்கியப்படுத்திக் கொள்ள

முடியுமோ அவ்வளவு தூரத்திற்கு 'வெளி' நிலை நிற்கிறது. ஆனால் பார்வையாளர்களோடு 'வெளி'யும்கூடக் காட்சியில் வகை மாதிரியாக அங்கே வெளிக்காட்டப்படும். இந்தக் காட்சிவகை மாதிரியும் நிகழ்த்து கின்ற உருவங்களின் பின்னால் ஆக்கப்பட்டிருக்கும். பல உருவங்கள் தோன்றுகின்ற போது அவற்றின் இருப்புகளும் இயக்கங்களும் 'வெளி'யைப் பலவாறாக அர்த்தப்படுத்துகின்றன. நிகழ்த்துபவர்களோடு ஒப்பிடும் போது பார்வையாளர்கள் காட்சி வகை மாதிரிகள் நடைபெறும் வெளியின் மேல் அதிகப் பிரக்ஞை உடையவர்கள். ஏனென்றால் பார்வையாளர்களின் கண்களுக்கு முன்னாலேயே வெளி பல மாற்றங்களுக்கு உள்ளாகிறது. ஆனால், நிகழ்த்துபவர்களால் உணரப் பட்ட நிகழ்வு வெளியைவிடக் குறைந்த கட்டுமான ஈடுபாட்டுச் சக்தி யுடையதாகவே பார்வையாளர்கள் வெளி இருக்கிறது. வெளி, காலம் இரண்டும் பகுப்பாய்வுப் பயன்பாட்டு நோக்கத் திற்காகப் பிரித்தறியப் படலாம். வாழ்க்கையில் பல செயல்களிலும், நிகழ்வுகளிலும் இது முடிவதில்லை. அசைவற்று நிற்கும் உருவம் வெளியையும் அதே போன்று காலத்தையும் உட்கொண்ட ஒரு படிமம். அந்த உருவம் மெதுவாக நெகிழ்வுத் தன்மையோடு மேடையின் குறுக்காக நடந்து செல்லும் போது, வேறுபட்ட காலம் படிவமும், மெதுவாகவும், தாவியும் நடக்கத் தொடங்குகிறது. நாம் ஒரு கடிகாரத்தின் முகத்தைப் பார்க்கும் போது வெளியைப் பார்ப்பதை விடக் காலத்தைப் பார்க்கிறோம். நாம் ஒரு நிகழ்வை நடத்தும் உருவத்தைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் போது நாம் நமக்குச் சொல்லிக் கொள்வது. இது ஒரு 'தொடர்ந்த வகை மாதிரி' அல்லது தற்காலிக ஒத்திசைவு என்பது தான். பதில் என்பது எதுவுமிருக்காது. ஏனென்றால் அனுபவத்தில் வெளி காலம் இரண்டும் இணைபிரியாதவை.

ஓர் ஊர்வலத்தை எடுத்துக்கொள்வோம். ஜுலை 24ஆம் தேதியன்று தீயணைக்கும் அலுவலகத்திலிருந்து ஊர்வலம் புறப்பட்டுத் தபால் அலுவலகத்தை அடையும். இந்தச் செய்தி எந்த விசேசமான அர்த்தத்தையும் பெற்றிருக்கவில்லை. இந்த நடத்துதல் வரையப்பட்டு ஒழுங்கமைவானதாய், ஒரே திசை நோக்கானதாய் ஏற்கெனவே முடிவு செய்யப்பட்டது. அதன் முடிவு பொருட்படுத்தக் கூடியதல்ல. ஆனால் இந்த நடத்துதல் என்ன கணக்கீட்டில் இருக்கிறது? எங்கிருந்து எதற்காக என்ற கேள்விகள் கண்டிப்பாக எழக்கூடியவை. அதற்கு மாறாக, ஒரு மத ஊர்வலம் அதற்கான புனித வட்டாரம் அல்லது மையமான நோக்கத்தைப் பெற்றிருக்கிறது. வெளி காலம் இவற்றைச் சரியாகப் பிரதிநிதித்துவப் படுத்தும் ஓர் அம்பாக இங்கே 'நடத்துதல்' அதன் ஒழுங்கமைவும், திசை நோக்கும் செல்கின்ற வழியில் பல விதமான இடைவெளிகளைப் பெறுவதால் பலவீனமாகிறது. ஊர்வலத்தில் செல்பவர்கள் நடந்து

கொண்டிருப்பவர்களிடமிருந்து பிரிந்து பார்வையாளர்களோடு கலந்தால் ஒழுங்கமைவு இன்னும் பலவீனமாகும்.

ஒளி வெளியின் குணங்களை நேரடியாகத் தாக்கக்கூடியது. முழு இருட்டில், இடம் தொட்டுணரக் கூடியது. நாம் தயங்கியபடி நகர்ந்தாலும் பொருள்களின் துணையை எதிர்பார்க்கின்றோம். பாதியிருட்டில், வெண்பனியைப் போல மூடிய வழியுடையதாகக் காணப்படும். ஆப்பிரிக்காவில் உள்ள சில பழங்குடி இனத்தவர்கள், இரவில் மூட்டப்பட்ட தீயில் நடனமாடுகின்றனர். நடனமாடுபவர்கள், சில நேரங்களில் மெய்ம்மறந்த நிலைக்குச் செல்கின்றனர். மெய்ம்மறந்த அல்லது மூடப்பட்ட நிலைக்குள் செல்வதென்பது அவர்களுக்கு எளிதானதாக இருக்கலாம். அப்பொழுது சராசரி நாட்களின் நடப்பியல் எல்லைகளை மறைத்து மூடப்பட்ட தீ வெளிச்சத்தில் ஒருங்கிணைக்கப் பட்ட 'வெளி' சுற்றி வளைக்கும் இருட்டில் பரவித் தொட்டுணரத்தக்க சுவராக இருக்கிறது.

வெளியில் நடக்கின்ற நிகழ்வுகளுக்கெல்லாம் உச்சி வெயில் எப்போதும் போதுமான வெளிச்சத்தைத் தருகின்றதா? வானத்தின் அதிக வெளிச்சம் வெளியை வெண்மையாக்குகிறது. இதனால் வெளி அதிக ஆழமற்றதாகக் காணப்படும். நேரமும் நிலை நிறுத்தப்பட்ட ஒன்றாகத் தோன்றும். மாறாக அந்திக் கருக்கல் - வெளியையும், அதன் இயக்கத்தையும் ஆழமுள்ளதாக்குகிறது. ஒளியால் நிழல்கள் நம்மோடு செல்வது, நகர்வது, நீள்வது அல்லது அசைவது நடக்கிறது. சடங்குகளிலும், அரங்க நிகழ்வுகளிலும் ஒளியமைப்பும், ஒளி அளவைக் கட்டுப்படுத்தும் விதமும் எவ்வளவு முக்கியமானவை ?

ஒலி சொல்லாமல் சென்று வெளியின் குணத்தைத் தாக்கக் கூடியது. ஒரு படக்காட்சியை 'அங்கே வெளியே' நாம் அடிக்கடி பார்த்தால் அதில் கற்பனை ரீதியாக மட்டுமே நாம் ஈடுபடலாம். ஆனால் இசையில் நாம் அது எதிலிருந்து வருகிறது என்பதையும் அதைக் காணவும் முடியும். ஆனால் அதன் ஒலி ஓசை ஓர் இடத்தில் நிறுத்தி வைக்கக் கூடியதல்ல. அதன் நிலையிருப்பின் அளவு ஒலி அலைகளின் தொடர்ச்சியைப் பொறுத்தது. தாழ்வான தொடர்ச்சியுடைய, படுத்த லோசையுடைய ஒலி கேட்பவர்களை எளிதாகக் கவரக்கூடிய சக்தி வாய்ந்தது. அது இருட்டான, வழிநடத்துதலில்லாத தன்மையைக் கொண்டது. கேட்பவர்கள் ஒலியைப் பார்க்கத் தேவையில்லை. ஆனால் அதை உணர்ந்து அதில் ஆழ்ந்திருக்க முடியும். மாறாக உயர்த்திய ஒலிக்குறிப்பு வெளிச்சமானதாகவும், துல்லியமாகவும் வெளியில் சரியாக நிறுத்தி வைக்கப்படக் கூடியதாகவும் உள்ளது (ஸ்சா ஃபெர் 1972, 115- 119).[23]

---

23. Richard Schener, Performance Theory, P. 69.

மரபு ரீதியான விழாக்களில் வெளியை விளக்குவது கடினம். ஏனென்றால் அது பன்முகத் தன்மையோடு பல நிலைப்பாடுகளுக்கும் மாற்றத்துக்கும் உரியது. வெளி அல்லது காலம் இரண்டில் ஒன்று துல்லியமான இங்கே விளக்கப்படவேண்டும். திருவிழா ஆண்டாண்டு காலமாகவும் பல நாட்களுக்கும் நடைபெறக் கூடியது. மக்கள் சிந்திக்கத் தொடங்கியவுடன் தோன்றியது. ஒரு சில நிகழ்த்துநர்கள் தங்கள் திறமையை ஒன்றாகவோ, இரண்டாகவோ ஓர் அமைப்புக்குள் கொண்டு வந்து விடுவார்கள். அது எப்படி தொடங்கியதோ அது போல எந்தவித முன்னறிவிப்பும் இன்றி அவர்களால் அது முடிக்கப்படும். திருவிழாவின் வெளி என்பது இயக்கங்களின் செயல்களின் வெளியாகும். அங்கே கடைகளுக்கான அங்காடி மேடைகள், அங்கும் இங்குமாகக் குடிசைகள், சில இருக்கைகள் போன்ற ஒரு சில வெளிப்படையான குறிப்புகள் உண்டு. இவை வெளியையும், அந்த இடத்தின் அனுபவத்தையும் எந்த நேரத்திலும் வெளிக்காட்டியோ விளக்கியோ நிற்பதில்லை. சம்பவங்கள் அனைத்தும் பன்முகத் தன்மையுடையதாக ஒரே நேரத்தில் நடக்கக் கூடியவைகளாக இருக்கும். நிகழ்த்துபவர்கள் பார்வையாளர்களாகவும், மற்றவைகளாகவும் கூட இருப்பார்கள். நடைபெறக்கூடிய சம்பவங்களில், மக்கள் சிறிது கவனத்தைச் செலுத்தக்கூடும். அவர்கள் வேடிக்கை பார்க்க, உணவருந்த, குடிக்க மற்றும் ஏதவாது சாகசங்களைச் செய்ய அங்கே போகிறார்கள். அவர்கள் வாழ்க்கையில் அவர்களை ஆழமாக ஈடுபடுத்துகிறார்கள். அதாவது அவர்களின் குழப்பமான ஒலிகள், வண்ணங்கள் மற்றும் இயக்கங்கள் போன்றவை சாதாரண வாழ்க்கையில் உணராத முறையற்ற உணர்வினையும் பொது நோக்கத்தையும் கொண்டவையாக இருக்கின்றன. பறவையின் கண் கொண்டு யாரும் திருவிழாவின் நிகழ்வுகள் அனைத்தையும் முழுவதுமாகப் பார்க்க முடியவோ விரும்பவோ இயலாது. இது முரணிசைவான வாழ்க்கையின் கொண்டாட்டமாகத் தோன்றக் கூடும்.

அரங்கம் மத சம்பந்தமான திருவிழாக்கள் மற்றும் இதுபோன்ற நிகழ்வுகளிலிருந்து வளர்ந்து வந்திருப்பதால் பல்வேறு வகைகளை உள்ளடக்கியதாய் இருக்கிறது. ஒவ்வொரு அரங்க நிகழ்ச்சியும் பன்முகத் தன்மையுள்ள கூறுகளில் பல மணி நேரங்களை மூழ்கடிக்கச் செய்யும். மீண்டும் மீண்டும், மக்கள் வருவதும், போவதும், சாப்பிடுவதும், குடிப்பதும் ஒருவர் மற்றவரோடும் அல்லது நடிகர்களோடு பேசுவதும் நடக்கும். அரங்க நிகழ்விடம் நெகிழ்வுத் தன்மையதாய்ப் பார்வை யாளர்களின் வெளியையும், நிகழ்த்துபவர்களின் வெளியையும் பிரித்துணர முடியாத அளவு இருக்கும். நம்முள் எத்தனை பேர் மாலையில் நண்பனின் வீட்டில் அண்டையில் இருப்பவர்களோடு சினிமா பார்த்ததை

நினைவில் வைத்திருப்போம்? அந்தக் காட்சி ஒரு சிறு திருவிழாவின் ஓர் அம்சத்தை அங்கே அமர்த்துவதாக இருக்கிறது. சிறுவர்கள் ஐஸ்கிரீம், பாப்கான் வாங்குவதற்தாக உள்ளேயும், வெளியேயும் ஓடிக் கொண்டிருக்கிறார்கள். கதாநாயகன் படத்தின் முடிவில் உயரத்தி லிருந்து கீழே குதிக்கும்போது அவர்கள் ஆர்வத்தால் கைகொட்டிக் கத்துகிறார்கள். அந்தக் காட்சியும் கூடச் செய்தித் தொடர், கார்ட்டுன் தொடர் நிகழ்ச்சி போன்று முக்கிய அம்சம் துணை அம்சம் என்ற பலவற்றை உள்ளடக்கியது.

இன்றெல்லாம் நாம் ஒரு கலைத் திரைப்படத்திற்குச் செல்லும் போது, ஆடம்பரமற்ற, ஆடையற்ற, இனிப்பூட்டுவதாக இல்லாத ஒன்றுக்காக, நாமாகச் சுவைப்பவர்களாக நேருக்கு நேராக விருப்பத்தோடு செல்கிறோம். 'மரபுக்கும்' 'நவீனத்துக்கும்' இடையில் ஒரு திறனாய்வு விளக்கம். ஒன்று, அரங்கம் என்பது வாழ்க்கையின் கொண்டாட்டங்களின் முன்னோடி இன்னொன்று – விமர்சனம் ஒரு மீட்டுருவாக்கம்? வாழ்க்கை மற்றும் சாவு பற்றிய சாதாரண பார்வையில்.

நாம் இப்போது அரங்கின் அங்க குணாம்சங்களையும், அரங்கையும் பற்றிய தெளிவான பார்வைக்குச் சொல்லாம். 'வெளி' மற்றும் 'களம்' (காட்சி) நவீனத்துக்கு முந்தைய (postmodern) அரங்கை விளக்குகிறது. அங்கே அரங்க நிகழ்விடம் எளிய வசதியான சுவர்கள் மூடப்படாத திறந்த வெளியாக இருக்கும். பொது மேடை அல்லது சாப்பாட்டு அறை, இதிலே மேசையின் காட்சிகளும் பொருட்களும் உள்ளன. இவையெல்லாம் மேடையில் நிகழ்வுகள் நடை பெறும் போது இயற்கைக் காட்சி அல்லது காட்சி ஜோடனைகளுக்குள் இணைவதில் நவீன கருத்தாக்கம் மற்றும் கட்டமைப்பின் படி நடிகர்களும் ஒரு காட்சியில் அவர்களுடைய பங்கை, நிகழ்விடத்தில் செலுத்திவிட்டு, அடுத்த காட்சியில் என்ன நடக்கிறது என்பதைப் பார்வையாளர்களோடு இணைந்து கவனிக்கலாம். காட்சிகளுக்கும், காட்சிப்பொருள்களுக்கும் இடையிலான வெளி பொதுவானது. அது தனக்குள் எதையும் குறிப்பாக உணர்த்துவதில்லை. ஆனால் வாழ்க்கை எப்படி மேடைச் செயல்பாடாகிறது என்பதைக் காட்ட முடியும். உதாரணமாகப் படை அணிவகுப்பு அல்லது யுத்தம் - அங்கே இடம்பெறுகிறது. இந்த விதமான அரங்கில் பார்வையாளர்களின் கவனம் ஒரு சூழ்நிலையிலிருந்து மற்றொன்றுக்கு மாற்றப்படும். இது நேரடியாக நிகழ்விடம் முழுவதையும உள்ளடக்கியதாக இருக்காது. இந்தச் சூழ்நிலையில் மேடை முழுவதையும் காணப் பறவையின் பார்வைநோக்கு கொண்டு பார்ப்பதால், சிறந்த பயன் எதுவுமில்லை.

நிகழ்விடத்தில் உள்ள தனிப்பட்ட காட்சிகளோ அல்லது காட்சி பொருள்களோ உண்மையான புவியியல் சூழ்நிலைகளை உணர்த்துவதாகா. அவை குறியீட்டு இடங்கள் (Symbolic places) உணர்த்துவதாகா. அவ்வண்ணம் ஒரு மரம் என்பது வெறுமனே நிழலாக மட்டும் இல்லாமல் வாழ்க்கையோடு தொடர்புள்ள மரத்தை வெளிக்காட்டுவதாக இருக்கலாம்.

ஒரு பாலம் - அரங்கமரபில் வெறுமனே கட்டடக் கலையோடு இணைத்துப் பார்க்கக் கூடிய சாதனம் மட்டுமல்ல. இது ஒரு 'பாதையைக் குறிக்கிறது. அது வாழ்க்கையின் ஒரு நிலையிலிருந்து இன்னொன்றுக்குச் செல்லும் பாதை. காட்சி ஜோடனையின் அதன் பாகங்களெல்லாம் இணைந்து அதன் முழுமைக்குத் துணையாகின்றன. இங்கிருக்கும் மரமும், அங்கிருக்கும் வீடும் "முழுமையான படக்காட்சி" ஒன்றின் கூறுகளாகின்றன. காட்சி அமைப்பு என்பது விட்ருவியன் மரபிலும், ரோம் அல்லது டாஸ்கண்ட் நாடுகளிலும் எந்தக் குறிப்பிட்ட புவியியல் சூழ்நிலைகளையும் உணர்த்துவதாய் இருக்காது. அங்கே நிலையான, ஒரு மாதிரியான அமைப்பு இருக்கும். ஆனால் ஒவ்வொரு காட்சி மாதிரி அல்லது காட்சி ஜோடனையும் ஒரு குறிப்பிட்ட வகையான நாடகத்திற்கென அமைக்கப்படுவதாகும். இவ்வாறு அந்தக் காட்சி ஜோடனை துன்பியலுக்கேற்ற அரண்மனைகளையும் கோயில்களையும் கொண்டதாகவும், இன்பியலுக்கேற்ற சாதாரண வீடுகள், தெருக்கள் போன்றவற்றையும் கொண்டதாய் ஆக்கப்பட்டிருக்கும்.

நவீன நாடக மேடைகளில் குணாம்ச அடிப்படையில் காட்சி அமைப்பு குறிப்பிட்ட அந்த நாடகத்திற்கு மட்டும் தனிப்பட்டதாய், பயன்படக்கூடியது. இங்கே காட்சி அமைப்பு பாத்திரங்களின் குறிப்பிடத் தக்க குணங்களைப் பிரதிபலிப்பதாகவும், அதனோடு இணைவதாகவும் இருக்கிறது. காட்சி அமைப்புக்கும், காட்சி ஜோடனை அல்லது இயற்கைக் காட்சியினை, ஒரு மாய வெளியைக் காட்சி ஆழத்தின் மாயத் தன்மையை, இயற்கைத் தோற்றத்தினை, எடுத்துக்காட்டு வதற்காக உருவாக்கப்பட்டது. இந்த மாய வெளி ஒரு கூடம் அல்லது பெரிய அறையில் தனிப்பட்ட சூழலில் சிறந்த பாராட்டைப் பெறக்கூடியதாக அமையும்.

நவீன நாடகம், தனிப்பட்ட பார்வையாளனுக்குச் சலுகைகளை வழங்கக் கூடியது. வரலாற்று ரீதியில், அரசன் தனியாகப் பார்வையாளர் களிலிருந்து பிரிக்கப்பட்ட தனது அரசவை அரங்கின் அரியணையில் தனியாக இருந்து கொண்டு முழுக்காட்சியையும் காணக் கூடியவன்.

இன்றைய காட்சிகளில் அரங்கிற்குச் செல்லும் ஒவ்வொருவனும், அவனுக்கென இருட்டறையில் நியமிக்கப்பட்ட இருக்கையில்

நிலைபெறுபவனாக, அங்கே அவன் தன்னை ஒரு தனிப்பட்ட பார்வையாளனாக நினைக்கக் கூடும். ஆனால் நாட்டுப்புற அரங்கு இத்தனிப்பட்ட பார்வையாளனின் எண்ணங்களைத் துண்டித்து அவன் ஒரு கூட்டுச் சமுதாயத்தின் ஓர் அங்கம் என்பதை நினைவூட்டிக் கொண்டிருக்கின்றது.

சில சடங்குகளிலும், அரங்க நிகழ்வுகளிலும் வாழ்வின் எல்லா உணர்வுகளும் ஈடுபடுத்தப்பட்டும், நடிக்கப்படவும் செய்கின்றன. ஒவ்வொரு உணர்ச்சியின் பாங்கும், அதற்கென சொந்த வெளியை நோக்கி நம்மை அழைப்பதாய் உள்ளது. இந்தக் காரணத்தால் மட்டுமே இதுவரை மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ள எல்லா முயற்சிகளும் 'வெளி' என்பது நம்பிக்கையற்ற மனக்கண் தோற்றம் என்ற முடிவுக்கும் கொண்டு செல்கிறது.

பங்கேற்பும் வெளியும்

நிகழ்வு என்பது பார்வையாளனை முன்னதாகக் கொள்வது. நாம் தனியாக நிகழ்வு ஒன்றை மேற்கொண்டாலும் சுயத்தின் ஒரு பகுதி பிரிந்து நின்று, நாம் என்ன செய்கிறோமோ அதைப் பாராட்டவும், மதிப்பிடவும் செய்கிறது அல்லது தனிமையிலான நிகழ்த்துநர், கடவுளின் கண்களுக்கு முன் நிற்பதான பிரக்ஞையைப் பெறுகிறார். அன்றாட சமூக வாழ்வில், நாம் ஒரு கணத்தில் நிகழ்த்துநர்களாகவும், மறு கணத்தில் பார்வையாளர்களாகவும் இருக்கிறோம். அதே மாதிரியாக வடிவெடுப்பின் நெகிழ்வுத் தன்மை திருவிழாக்களிலும் இடம் பெறும். செப்பிடி வித்தைக் காரராக ஒருவர் நடிக்க வேண்டுமானால், வித்தைக்காரர் ஒருவரையோ, அது போன்ற இன்னொருவருடைய நடிப்பையோ பார்த்தேயாக வேண்டும். விழாக்கள் வாழ்க்கையைக் கொண்டாடுகின்றன. அதனால் ஒவ்வொருவரும் கலந்து கொள்வதற்கும், விழாவின் மகிழ்ச்சிகரமான நகர்வுகளில் இணைந்து கொள்வதற்கும் விரும்புகின்றனர். நன்றாக விரித்துரைக்க முடியாத அளவு வெளி இங்கே பல வண்ணக் காட்சிகளையுடையதாய் இருக்கிறது. அங்குள்ள அலை மோதல்களும், மாற்றங்களும் வாழ்க்கையின் முற்றுப் பெறாத குணாதிசயங்களின் பிரதிபலிப்பாக இருக்கின்றன.

இன்று வெகுஜன அரங்கம் (Popular Theatre) கிராமப்புற விழாக்களின் சில விசேச குணங்களைத் தக்க வைத்திருக்கின்றது. ஏனென்றால் சீனாவின் ஓபரா சிறந்த பிரமுகர்களுக்காக மட்டும் வைக்கப்படுகின்ற உயர்ந்த கலையாக என்றும் மாற முடியாது. மக்கள் தேநீர் அருந்துவதும் முலாம்பழத்தின் விதைகளைக் கடித்துக் கொண்டிருந்தும் தங்களுக்குரிய இடங்களின் இருந்து கொண்டும் நண்பர்களோடு நடந்து சென்று அவர்கள் நன்றாக இருக்கிறார்களா என்று

கேட்பதும் இருக்கிறது. அவற்றின் இன்பியலும், பொதுவாக வடிவமைப்புக்குட்படாத விழாக்களின் குணங்களையும் கொண்டிருக்கிறது. பார்வையாளர்கள் சிரிக்கின்றனர் அந்தச் சிறப்புச் செயல்வினை ரீதியிலான பங்கேற்பாகும். நிகழ்த்து 'வெளிக்கும்', 'பார்வையாளர் வெளிக்கும்' இடையில் உள்ள தடைகள் பிரித்தறியப்படும். மேலும் சமூக இன்பியலிலும் உண்மையான மிரட்டல்கள் அல்லது அதிர்ச்சிகள் எதுவுமில்லை. இங்குப் பார்வையாளர்கள் பாதுகாப்பாகவோ அல்லது இணக்கமான இடைவெளியை மேற்கொள்ள வேண்டும் என்றோ உணர்வதில்லை.

சடங்கு வித்தியாசமானது. அதில் செயலாற்றுபவர்கள் நிகழ்த்துதலைக் காட்டிலும், சடங்குப் பரிமாற்றத்தை நடத்தும் அதிகாரப் பூர்வமானவர்களாக இருக்கின்றனர். ஒரு பாதிரியாரின் அங்க அசைவுகள் மற்றும் மந்திர உச்சரிப்புகள் நடப்பியல் மீதான நடிப்பாகும். ஒரு கட்டடக்கலை நிபுணர் அதன்மீது கலைத் திறமையின் பேரில் நடிப்பவராக இருக்கலாம். இரண்டாம் போப் ஜான்பால் நடித்துக் கொண்டிருக்கிறாரா? இது எவ்வளவு தெளிவற்ற இருபொருள் தரும் வார்த்தை என்பதை உணர வேண்டும். யார் உண்மையாகவே மிகப்பெரிய புனிதமான உருவங்களின் நடிப்பை விரும்புகிறார்களோ (ஆனால் நடிப்புக்குத் தள்ளப்பட்டவர்களாக இல்லாமல்) அவர்களுக்கு இது குழப்பத்தை உண்டாக்கக் கூடியது. சடங்கின் நிகழ்விடங்களில் தெய்வீகத் தன்மையான புனிதமான ஆற்றலோடு மக்கள் நடப்பியலோடு தொடர்புகொள்கிறார்கள்.

எதுமட்டும் புனிதமானது? என்ன செய்வதால் காப்பாற்றப் படுவோம் என்பதைத் துல்லியமாக அறிவது யார் என்பது இந்த அபாயகரமான நகர்வுகளை முன்னிட்டுத் தொடங்கும். சாதாரண மக்கள் தூரத்திலிருந்து கொண்டிருப்பது நல்லது. ஆனால் அவர்களால் பார்த்துக் கொண்டுமட்டுமே இருக்க முடியாது. அவர்கள் முழங்காலிட்டும் நின்று கொண்டும் பக்தி நிகழ்வில் இணைவார்கள். சடங்கு நடத்தப்படுகின்ற விதத்தில் உள்ளுக்குள் பாதிக்கப்படும். அவர்கள் கூட்டத்தின் ஒரு உறுப்பினராகப் பங்கேற்பார்கள். இன்னும் கூடுதலாகச் சடங்கு வெற்றியையும் கொண்டாடும். முக்கியமாகப் பிறப்பு அல்லது அறுவடை போன்ற நிகழ்வுகளைக் கொள்ளலாம். இது சம்பிரதாய முறையில்லாத ஒரு வாழ்வின் குணத்தைப் பெற்றிருக்கிறது. ஆனால் அதனுடைய படிநிலையைப் பொறுத்து, வழக்கமான சிறப்பால் மற்றும் குறிப்பிட்ட முக்கியத்துவத்தால் இது உலக அளவிலான தரத்திற்கு உயருவதாக இருக்கும்.

“நடைமுறை மனித வாழ்நிலைகள் மிகையானதும் துக்க கரமானதும் ஆகும். எனவே இன்பியலைப் பொதுமையாக்காமல் அதைத்

தூரப்படுத்தி நாம் அதிலிருந்து பிரிந்து நிற்க விரும்புகிறோம். துன்பியல் நடக்கும்போது-அதை மதித்துக் கேட்டுப் பார்வையாளர்களா கிறோம்"(லாஞ்சர் 1982 : 110).[24] ஒரு மனிதன் எங்கேயாவது ஒரு பகுதியில் உட்கார்வதால் அல்லது கவனிப்பதால் துன்பியலை அனுபவிக்க முடியும். கிங்லியராக நடக்கும் ஒருவர் தரை விளக்குகளைத் தாண்டிக் குறுக்காக நடப்பதாயிருந்தால் அவனது மார்புச் சட்டையைப் பிடித்து இழுத்து, கூக்குரலில் வெறுப்படைந்து கோபம் கொண்ட பார்வையாளன் அவன் முகத்தில் எச்சிலைத் துப்ப நினைக்கக் கூடும். நீதியற்ற கண்களின் பழைய ஒழுக்க நெறிசார்ந்த பிரச்சினைகளை நாம் பெற்றிருக்கிறோம். லூக்ரேடியஸ் குறிப்பிடும் போது (Lucretius) என்ன இன்பம் இது கடல் வெளிக்கொணரும் புயல் காற்றுகள் அலைகளோடு பேசுவது, கடற்கரையிலிருந்து கூர்ந்து பார்ப்பதற்கு ஏதோ ஒரு மனிதன் அந்த மிகையான அழுத்தத்தைத் தாங்கிக் கொண்டிருக்கிறான் ஒவ்வொருவனின் துயரங்களும் அவனுக்குள் களிப்பூட்டக் கூடியதல்ல. ஆனால் எண்ணிப் பார்ப்பதினால், துன்பங்கள் உன்னை உன்னுடையவைகளை உண்மையான இன்பத்துக்குள்ளாக்குகின்றன.

ஒரு விழாவில் ஆச்சரியமான வண்ணங்கள், ஒலிகள், இயக்கங்கள் நிறைந்த உலகில் மையத்திற்குள் ஒவ்வொருவரும் ஈடுபட்டிருப்பார்கள். மெல்லிய மாறுபாட்டால் அதை நின்று பார்த்துக் கொண்டிருப்பவன் அங்கிருந்து விலகி – அவனுடைய உலகத்தில் ஈடுபட்டுக் கொண்டிருக்கிறான். ஆனால் ஈடுபாடு எதை அர்த்தப் படுத்துகிறது. கண்டிப்பாக இது உடலுக்கு அப்பாற்பட்ட மிகையான இன்னொன்றை அர்த்தப்படுத்துவது. தொடுவதும் தொடப்படுவதுமாக உணர்வுகள் வந்து வந்து போகின்றன.

ஒரு மானுடவியலாளர் மிகவும் சாதாரணமாக ஒரு திருவிழாவைத் தூரத்தில் நின்று பார்த்துக் கொண்டிருப்பதை அளவான ஈடுபாடு என்று நாம் சரியாகச் சொல்லலாம். ஆனால் லூக்ரேடியஸ் அல்லது ஒரு நவீன வேடிக்கை பார்ப்பவன் ஒரு கார் விபத்தைப் பார்வையிடுவதாக இருந்தால்? அவன் உடல் கடந்த உணர்வுகளின் பாதுகாப்பு இடைவெளியை அனுபவித்துக் கொண்டிருப்பான். அந்த உடலை அந்த இடத்திலிருந்து அகற்றும் வரை அவன் ஆச்சர்யத் திலிருப்பான். பார்வையாளர்களின் 'ஒரு பகுதியினர்' கலந்துகொள்வார்கள். அந்த 'ஒரு பகுதி' என்பதை நாம் ஆர்வம் என்று அழைக்கிறோம்.

ஒரு வகுப்பறையில் எந்த அமைப்பிலான பங்கேற்பு ஏற்படுகிறது? கற்றுத் தருபவர் பேசுகிறார். அதிலும் அவர் உறுதியுடன் என்ன

24. Tasso Borbē, Semiotics, Unfolding, p. 82.

சொல்கிறாரோ அது முரண்பாடில்லாத, அகமும் புறமும் ஒத்திருக்கின்ற ஒன்றாக வெளிப்படுத்துகிறார். அவரின் அந்த உறுதியை மாணவர்கள் கேள்வி கேட்பதனாலும், தங்களின் சொந்தக் கருத்தைக் கூறுவதன் மூலமும் உடைக்கிறார்கள். நாம் இங்கு அதிகமான அளவிலான பங்கேற்பையும் ஈடுபாட்டையும் காணலாம். கைகள் அலைவதும், முன்னால் இருந்தும், பின்னால் இருந்தும் வார்த்தைகள் கத்தல்களாகவும் வருகின்றன. மற்றொரு வகுப்பறையில் மாணவர்கள் தன்னை மறந்த நிலையில் அமர்ந்து கேட்டுக் கொண்டிருக்கிறார்கள். கேட்பதன் மூலம் அவர்கள் பங்கேற்புச் செய்கிறார்கள். இது சங்கடமான மற்றும் சிறப்பாகக் கருதத்தக்க செயலாகும்.

குறிப்பிட்ட நேரம் முழுவதும் கவனித்துக் கேட்பதற்கு ஒருவன் முயற்சி மேற்கொள்ள வேண்டும். அடிக்கடி சோர்வடையக் கூடிய முயற்சி. ஒருவன் பின்னலூசியால் கண் இமைகளைக் குத்துவதையோ அல்லது நேருக்கு நேராக உட்கார்ந்திருப்பதையோ ஒருவனால் உற்றுப்பார்த்துக்கொண்டிருக்க முடியாது. அப்போது உடனடியாகத் தசைகளின் முயற்சி எதிர்விளைவை வெளிப்படுத்தும். ஒருவன் செயல் ரீதியான முயற்சியில் ஈடுபடவேண்டுமானால் நேர்மாறான நிலையில் அவன் தன்னை மறந்தேயாக வேண்டும். கவனம் செலுத்தக்கூடிய, ஆழ்ந்த ஈடுபாடு என்பதால் சங்கடங்கள் உண்டாகின்றன. செயலற்ற செயற்படுத்துகிற என்ற இரண்டின் நேர்மாறான நிலைகள் எதிலும் ஆழ்ந்து ஈடுபடுவற்கு இடையூறாகின்றன.

ஈடுபாடு என்பது இரண்டு குத்துச்சண்டை வீரர்களின் பின்னப்பட்ட உடல்கள்; இரண்டு நபர்களுக்கிடையில் கண்ணால் காணமுடியாத பொறாமை; ஒருவன் தன்னுடைய சொந்தப் பிரச்சினையைக் கூற முயற்சிப்பதும் நண்பன் ஆர்வத்தோடு கேட்பதுமாக இருக்கலாம். ஈடுபாடு என்பது விழாவில் உள்ள புலன்களைத் தாக்குகின்ற சூழல்களில் மூழ்கடிக்கப்படுதலும் இருமல் அல்லது தாள் பறப்பது கூடப் பூமியில் விழுவதை இடையூறாக நினைக்குமளவுக்குப் பீத்தோவனின் இசையை மிகவும் ஆவியுடன் ஒன்றிய சிந்தனையோடு கேட்டுக் கொண்டிருப்பது, கோடோவுக்காக வெறும் மேடையில் காத்துக் கொண்டிருக்கும் இருவரைக் கவனித்துக் கொண்டிருப்பது போன்றவையும் கூட ஈடுபாடாகலாம். மனிதன் தனிமையைப் பல வழிகளில் இல்லாமல் செய்யலாம். உற்று நோக்கல்களின் பொருளில் - மிக உயர்ந்த நிலை என்பது அன்றாட வாழ்க்கையின் பொதுவான அனுபவங்களிலிருந்து நீக்கப்படுகிறது. அன்றாட வாழ்க்கை என்பது தனிப்பட்டவர்களுக்கிடையிலான இணைவின் காலமாகும்.

ஒவ்வொரு வகையான ஈடுபாட்டிற்கும் ஏற்றாற் போல் வெளியை எவ்வாறு வேறுபடுத்திப் பார்க்க முடியும்? ஒரு திருவிழாவில் முழுமையாக

ஊடுருவிப் பரவும் வெளியாக வேண்டுமானால் நாம் பேசலாம். பல்வேறான முரண் கூறுகளைக் கொண்ட கூறுகளின் பிரதிபலிப்பால் அதில் பங்கேற்கின்ற மக்கள் (இளம் சிறுவர்களிலிருந்து வயதுவந்தவர் மற்றும் சமூகத்தின் எல்லா வகுப்பினரும்) மற்றும் நிகழ்த்துநர்கள், பார்வையாளர்கள் என்ற குறிப்பிட்ட வேறுபாடு அற்று இருப்பதால் ஒரு கால்பந்தாட்ட மைதானத்தில், ஆடுகளம், பார்வை யாளர்களின் பகுதியும், தெள்ளத் தெளிவாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. இருந்தபோதிலும் அவர்களுக்கிடையிலான எல்லை எளிதாக மீறப்படுகிறது. கிளர்ச்சியுற்ற (ஆர்வலர்களின் விசிறிகள் விளையாட்டின் இறுதியில் (மனிதர்கள்) மைதானத்தின் குறுக்காகச் சுற்ற விடப்படும். இல்லையென்றால் உணர்ச்சிகள் தொடர்ச்சியாக உச்ச நிலைக்குச் சென்று கொண்டிருக்கும் போது விளையாட்டின் நடுவிலேயே கூட இது நடைபெறும். பந்து சில நேரங்களில் ஆடுகளத்தை விட்டுப் பறந்து பார்வையாளர்களின் பகுதிக்கும் சென்றுவிட்டால், பார்வையாளர்கள் தங்களுக்குக் குறிப்பிட்டுள்ள வெளியில் இருந்துகொண்டு கத்தல் களோடும், கை அசைத்தும் பாயத் தொடங்குவார்கள். உடல் மற்றும் உணர்வு ரீதியால் அவர்களால் முடிந்த அளவிற்குப் பங்கேற்பார்கள். இன்னொரு உச்ச நிலையில் ஒரு சிம்பொனி ஹால் அல்லது ப்ரொசீனிய அரங்கில் என்ன வெளிப்பாடு என்று எண்ணிப் பார்ப்போம். சுற்று விளக்குகளைப் பயன்படுத்திப் பார்வையாளர்களின் வெளியை இருட்டடிப்புச் செய்திருப்பதாலும் பார்வையாளனுடைய வெளிக்கும் நிகழ்வு வெளிக்கும் இடையே ஏற்பட்டுள்ள துல்லியமான பிரிவு தெளிவாகிறது.

நிகழ்வு நடத்துகின்ற போது பாதி வெளியில் அந்த முகங்கள் கடலின் ஆழம் போன்று அமைதியில் மூழ்கடிக்கப்பட்டவையாய் இருக்கும். அவர்கள் வெறுமையாகத் தங்களுக்குப் பின்னால் இருக்கும் சக உயிர்களையெல்லாம் மறந்து இசையோடு அல்லது மேடையின் நாடகத்தோடு ஒன்றியிருப்பார்கள். இசை நின்றவுடன் அல்லது திரை விழுந்தவுடன் அங்கே உள்ள அமைதியில் பார்வையாளர்கள் தங்களுடைய சுயத்தைத் திரும்பப் பெறுவதற்குச் சில மணித் துளிகள் காத்திருக்கக் கூடும். கவனித்தலுக்குரிய பொருளிலிருந்து உடல் ரீதியாகப் பிரிவதற்கு, பார்வையாளர்களின் ஈடுபாடு எந்த நிலையிலும் தடையாகாது

அரங்கம் என்பது யதார்த்தத்தினை நிறுவன ரீதியாகப் பார்க்கக் கூடியது. உணர்வுப் பூர்வ வெளிப்பாடு ஒன்றினுள் பார்வையாளனை மற்றொரு மனித உடல் உருவாகிக் கொண்டிருக்கின்ற படிமத்திற்குள் பயணிக்க வைக்கக் கூடியதே அரங்கமாகும். இக்கலைமட்டுமே உடலை அதன் வயத்தில் இயக்கிவிடக் கூடியது. இதனால்தான் செவ்வியல் நடனம் முதல் மரண ஊர்வலத்தில் ஆடக்கூடிய நடனம்

வரையிலுமான நிகழ்த்துகலைகள் அவையவற்றுக்கான அளவைகளைத் கொண்டனவாக இருக்கின்றன. இந்நிகழ்த்து கலைகளுக்குள் உடல் என்பதன் பிரதிநிதித்துவம் குறிப்பிட்ட ஆய்வணுகுமுறைக்கான பிரச்சினைகளையும் சாதகங்களையும் அரங்க ரீதியில் பகுத்து ஆராய்வதற்கானவைகளாக எப்பொழுதும் இருந்து கொண்டிருக்கிறது. அரங்கத்தின் மனித உடல் தன்னைப் பகிர்ந்து கொள்ளும் போது முன்வைக்கின்ற இயக்கங்கள் டாம்பீகமான கருத்தளவைகளை – மனிதனைப் புரிந்து கொள்வதற்காக மட்டுமே இடம்பெறுகின்றன. இதற்காகப் பயிற்சிகளைக் கூட வகைப்படுத்தி விளக்கி விடலாம். ஆனால் கை உண்டாக்குகின்ற சைகைகளும் அர்த்தங்களும் கண்ணசைவுகளும் அது உருவாக்கப் படுகின்ற நிமித்தங்களிலிருந்து கொடுக்கின்ற பொருள் வரையிலுமாக உண்டாக்குகின்ற அதிர்வுகளை அளவைகளுக்குட்படுத்தித் திறனாய்வு செய்ய முடிவதில்லை.

அரங்கத்திற்கான கட்டுமானம் என்பது உடல் உறுப்புக்கள் அன்றாடச் செயல்பாடுகளில் பொருளுணர்த்தி நிற்கும் கட்டுமான மாகாது. மனித உடல் கட்டுமானத்தின் அன்றாடச் செயல்பாடுகள் அதன் அன்றாடச் செயல்பாட்டுத் தளங்களாக அர்த்தங்களோடு தொட்டுணரக் கூடியதாகும்.

ஹென்றி லெ.ஃப்வர் என்ற அரங்க மானுடவியலாளர் இந்நிலையினை அன்றாடம் நடைபெறும் எச்ச சொச்ச வேலைத் தளங்களிலிருந்து பரிமாற்றம் பெறுவதாகக் கூறுகின்றார். மேலும் இந்தப் பரிமாற்றம் அன்றாடத்தோடு இணைந்து நிற்கின்றதால் அன்றாடம் என்பதிலிருந்து கிளர்ந்தெழுவதாகவும், அதனுள்ளேயே செயல்படு வதாகவும் இருக்கின்றது. அப்படியில்லாவிட்டால் அவை தன்னை நிலை நிறுத்திக் கெள்ள முடியாது என்கின்றார். எல்லாச் சூழல்களிலும் அரங்கம் என்பதன் முன்னான அன்றாடச் செயல்பாடுகள் என்பவைகள் புரிதலுக்குள்ளானவைகளாகவே இருக்கின்றன. அன்றாட வாழ்வியல் இயக்கங்கள் அதன் யதார்த்த அர்த்தங்களிலிருந்து தன்னைத் துண்டித்துப் பரிசோதனைக்குட்படுத்திக் கொண்டு, மேடையில் தன்னை வாழ்வித்துக் கொள்வதற்கான இன்னொரு இருந்தலைத் தேடி மேடை 'யதார்த்தம்' என்கின்ற சூழலுக்குள் தன்னை இருத்திக் கொண்டு அதனுள்ளிருந்து வெளிப்படும் அர்த்தங்களைத் தேடுவதாகவும் அமைந்து விடுகின்றன. மானுடவியல் மற்றும் சமூகவியல் சார்ந்து நடைபெறுகின்ற வரலாற்றுப் பரிமாற்றங்கள் இந்தப் பார்வைக்கு இன்று மெருகூட்டுவனவாய் அமைகின்றன.

சுய வெளிப்பாட்டுத் திறனாய்வாளர்களான ஜேம்ஸ் கிளி.ஃபோர்டு, பியர்டு போர்டியூ என்ற இருவரும் 'இருத்தல்' என்பதன் மேல் நடைபெறும் அறியாமை அல்லது விலக்குதல் என்பது வேறு ஏதாவது

ஒன்றாக வெளிப்பட்டுத் தீருமேயல்லாது ஏற்கெனவே சொல்லப்பட்ட ஏதாவது கட்டுக்கதையாக இருக்காது என்கின்றனர். அரங்க வரலாறு என்பதும் இத்தகைய பார்வையின் ஊடாகத் தான் மீட்டுருவாக்கம் செய்யப்படுகின்றது. அரங்க உறவு முறைகளின் வழிப்பட்ட கேள்விகளின் ஒரு சூழலிலிருந்து மற்றொரு சூழலுக்குத் தங்களை இயக்கங்கள் எவ்வாறு மாற்றிக் கொள்கின்றன என்பதில் ஏற்படும் தொடர்புப் பிரச்சினைகள் நிறுவனங்களிலும் பிற அன்றாடச் செயல்களிலும் சரியாக அணுகப்படுகின்றன.

அரங்கம் என்பது மிக நீண்ட பாரம்பரியத்தைக் கொண்டு விளங்கக் கூடியது. அதனுடைய கதையாடல் தன்மையிலும், வடிவ உள்ளடக்க ரீதியிலும், சிறப்பாகப் பேசப்படக் கூடிய இலக்கியச் செழுமையையும், அவற்றின் மேலான செயல்பாட்டு வளர்ச்சியையும் பெற்று விளங்கக்கூடியது.

அரங்கம் என்கின்ற கருத்தாக்கம் நாடக இலக்கிய வளர்ச்சியோடு மட்டும் இணைத்து ஒரு கல்வித் துறைக்குள் அல்லது ஒரு நாடகத் துறைக்குள் மட்டும் ஒட்டிக் கொண்டு நிற்கக் கூடியதல்ல. அரங்கவியலின் கதையாடல்கள் குண்டு குழிகளை உள்ளடக்கிய பெரும் நீர்பரப்பினைக் கொண்டு எல்லைகளுக்குள் அடங்காத, மற்றொரு அரங்கக் கதையாடலும் உள்ளது. அரங்கம் சார்ந்து உருவாக்கப்பட்டு வைத்துள்ள பிரதிநிதித்துவங்கள் அரங்கச் செயல்பாடுகளை அன்றாட வாழ்க்கைச் செயல்பாடுகளின் வீர்யத்தி லிருந்து வேறுபடுத்தி ஒடுக்கி வைத்திருக்கின்றன. அதனால் அரங்கப் பரிமாணமும் விரிவடையா நிலையைப் பெற்றிருகின்றது. இப்படி கூறுவதனால் அரங்கப் பிரதிகள் அல்லது நிகழ்த்துகலைப் பிரதிகள் என்பவை தரமில்லாதவை என்று பொருளல்ல. அரங்கின் இயற்பியல் தன்மை எழுத்துப் பிரதிகளுக்குள்ளானது என்பது பேசப்படாமல் விடப்படுகிறது. அன்றாட வாழ்வியல் செயல்பாடுகளின் மனித உடல் மேற்கொள்ளும் இலாவகமும் வீர்யமும் சமயோசிதமும் நாடகப் பிரதிகளின் வழியாக வளர்ச்சிகளுக்குள் பொருந்தாமலேயே இருந்து விடுகின்றன.

அரங்கத்தில் நாடகம் என்பது நான் உருவாக்குகின்றேன் என்கின்ற கட்டமைப்புக்கு உள்ளாகி வெளிவருகின்றது. அரங்கம் என்கின்ற சொல்லே பயிற்சியால் உருவாக்கப்படுகின்ற கொள்கை, வெளிப்பாடு என்பதாகவே உள்வாங்கப்பட்டுள்ளது. கிரேக்கச் சொல்லான "theorein" என்பது Thea என்கின்ற சொல்லாக, ஒன்றைப் பற்றிய "வெளிப்புறப்பார்வை" அதாவது "ஒன்றினுள் இயல்பாக அமைந்துள்ளது" என்றே பொருள் கொள்ளப்படுகின்றது. உணர்வுப் பூர்வ நிலையிலான

இக்கருத்தாக்கம் "பார்வையாளனை" மையமிட்டதாகவே இருக்கிறது. ஆனால் தனித்துவத்திற்குட்பட்டோ தனிமனிதனுக்கு மட்டுமான தாகவோ மதிப்பிடப்படவில்லை. மேலும் இது தனியொருவனின் இயல்பான நடத்தை முறைகளிலிருந்தும் மாறுபட்டுச் சுயம் என்பதைப் பார்ப்பதற்கான ஒரு கருத்தாக்கமாகவே வளர்த்தெடுக்கப்பட்டிருக் கின்றது.

சொற்களின் மேலான விளக்கங்கள் அரங்கைப் பற்றிய விவரணைகளை, நாடகம் அல்லது நிகழ்த்துதல் என்கின்ற அடிப்படை நிலைகளிலிருந்து உயர்த்திக் கொண்டு செல்வதாகவே இருக்கின்றது. 'சிற்பம்' என்கின்ற சொல் 'மனிதத் தயாரிப்பு' என்பதை உணர்த்தி நிற்பதை விட, மரபார்ந்த சொல்லாக அதற்கு வழங்கப்பட்டு வருகின்ற 'கலைப்படைப்பு' என்கின்ற நிலையையும் தாண்டிப் புதிய முறைமைகளுக்குக் கொண்டு வரப்படுவது போல் 'அரங்கம்' என்கின்ற சொல்லும் கூடப் பலவிதமான பரப்பெல்லைகளுக்குக் கொண்டு செல்லப்பட்டிருக்கின்றது.

அரங்கத்தை வரையறைகளுக்கு உட்படுத்தக் கூடிய இத்தகைய வளர்ச்சி நிலைகளை நாம் ஏன் உட்படுத்த வேண்டும்? இது அதனுடைய இயல்புத் தன்மையிலிருந்து அரங்கத்தைப் பிரித்தெடுத்து விடாதா? என்கின்ற கேள்விகளெல்லாம் எழுப்பப்பட்டுக் கொண்டு தான் இருக்கின்றன. தத்துவார்த்த ரீதியலான கருத்து என்பது 'உபகரணங்கள்' என்றும் கருத்தியல் என்பது 'உபகரணப் பெட்டி' என்றும் வைத்துக் கொண்டு அரங்கத்தின் இயல்புத் தன்மை இவற்றின் வழியாகத் திறக்கப் படுவதாக வடிவமைக்கப் படுகின்றது.

அரங்கம் என்பது நிலையில்லாத அசைவுகளைக் கொண்டிருக்கக் கூடியது. இந்நிலையில்லாத் தன்மைதான் பல்வேறு இயக்கங்களுக்குட் பட்ட அன்றாட வாழ்க்கையினை ஒட்டிச் செல்லக் கூடியதாகவும், அன்றாட வாழ்க்கை என்ற ஒன்றினைப் பெரிதாகத் தனித்துப் பார்த்து அந்நியப்படுத்தாதிருக்கவும் உதவுகின்றது. இதனால் அரங்கம் பற்றிய அறிவென்பதும் கோப்புகளிலிருந்து விவரணைகளுக்குட்படுத்துவை களாக இல்லாமல் கருத்தாக்கங்களின் மேல் பரிமாணம் கொண்டு வாழ்க்கையின் ஒவ்வொரு கூறுகளோடு இணைந்தும் ஒவ்வொன்றிலிருந்து 'அந்நியமாகியும்' அமைந்திருக்கின்றது.

தன்னைப் பரிமாறிக் கொள்வதில் அரங்கம் மற்ற கலைகளை விட உன்னதமானதாக இருக்கின்றது. இதனால் ஒருங்கிணைந்த தளதிற்குள் தன்னை இருத்தி வெளிப்படுத்திக் கொள்கிறது. இது மட்டுமல்லாமல் திரும்பி வராத இயக்கங்களுக்கு உட்பட்டு மனித நினைவுகளுக்குள் இடம் பெற்றாலும், எதுவும் திரும்ப இல்லாது போகக்

கூடிய நிலையைக் கொடுக்கக்கூடியதாகும். வீடியோ போன்ற கருவுகளின் மூலம் அரங்க நிகழ்வுகளைப் பதிவு செய்து பார்க்க முடியுமென்றாலும், அவை லென்சுகளின் மூலம் வடிவம் பெற்று அரங்கினை உண்மைப் பரிமாணம் இழந்தவையாகவே வெளிப்படுத்தும். அரங்க வரலாறு என்பதே இதுவரை எழுத்துகளினால் வடித்தெடுக்கப் பட்டுள்ள வரையறைகளுக்கு உட்பட்டு நிற்பதில்லை என்று அரங்கக் குறியீட்டியலாளர்கள் கூறுகின்றனர். அரங்க வரலாறுகள் முடிவு பெறாதவைகளாக மீட்டுருவாக்கம் பெறக் கூடியவைகளாக ஒரு தலைப்பட்சமானவைகளாக இருக்கின்றன என்றும் கூறுகின்றனர்.

வரலாறு எழுதுவதன் வழியாக 'வரலாற்றியல்' அரங்கத்தில் நடந்தேறுகின்ற பயிற்சிகளைக் குறிப்பிட்டு வைக்கின்ற செய்தியாகவே மட்டுமே இருக்க முடியும். மற்ற வரலாறுகளுக்கும் அரங்க வரலாற்றுக்கும் கூட வேறுபாடுகள் இருக்கின்றன. மதிப்பீடுகள், திறனாய்வுகள், நடிகர்களின் தன் வரலாறுகள், இயக்குநர்களின் வரலாறுகள், தொழில்நுட்பக்காரர்களின் குறிப்புகள், காட்சிக் கலைஞர்களின் முன்னுரைகள், குரல்கள், இயக்கங்கள், நாடகங்கள், சமூக அறிவியலிலிருந்து பெறப்பட்ட பணிக் குறிப்புகள், இலக்கியப் பகுப்புகள் பால்-இனக் கருத்தாடல்கள் இயக்க ரீதியிலான குறிப்புகள், அரங்க நாட்குறிப்புகள் போன்றவை இடம் பெறுகின்றன. அரங்கம் பற்றிய நிலைப்பாடுகளை வரலாற்றுப் பூர்வமாகவும் கருத்தாக்க வெளிப்பாட்டு டனும் ஸ்டானிஸ்லாவ்ஸ்கி, மேயர் ஹோல்டு, ஆர்த்தாட், கோப்போ, பிரெக்ட் மற்றும் குரோட்டோவ்ஸ்கி போன்றோர் எழுதியுள்ளானர்.

ஆங்கிலத்தில் அரங்கத்தைப் பற்றி எழுதியுள்ள அரங்கப் பயிற்சியாளர்களில் குறிப்பாகப் பீட்டர்புருக்கைக் குறிப்பிடலாம். அவருடைய தொடக்ககாலப் பணிகளைக் குறிப்பிடும் போது காலியாக இருக்கும் எந்த வெளியையும் நான் திறந்த வெளி அரங்கமாகவே கருதுவேன் என்கிறார். இது "எல்லாத் திறந்த வெளியும் என்னுடைய நாடாக எடுத்துக் கொள்ளமுடியும்" என்பதற்கு இணையானதல்ல. மாறாக அரங்கச் செயல்பாடுகளில் முழுமையாகத் தன்னை ஈடுபடுத்திக் கொண்ட எவனுக்கும் "காலியான வெளி" என்பது காணக் கிடைக்காத ஒன்று என்றே கருதமுடியும். பீட்டர் புருக் அந்த நூலின் இறுதியில் அரங்கத்தின் உண்மை என்பது எப்போது இயக்கத்தில் இருக்கின்றது என்று கூறுவதன் மூலம் அவருடைய முந்தைய கருத்து நமக்குத் தெளிவாகப் புரியும்.

'காலியான' அல்லது 'வெற்று வெளி' என்பது உருவக நிலையில் 'இறந்துபோன', 'புனிதமான', 'இதர வேலைகளுக்கான' உடனடித் தேவைக்கான என்ற பல பொருள்களை அரங்கில் உணர்த்தக் கூடியது.

அரங்கத்திற்கான கற்பனையுலகில் திரைச் சீலை மேலேயுயரும் போது அரங்கப் புனைவியல் உலகம் உயருகின்றது. திரைச்சீலை கீழிறங்கும் போது நாம் அனைவரும் அன்றாட வாழ்க்கைக்கு இறங்குகின்றோம். இது அன்றாட உலகம் என்பது கற்பனையற்றது என்பதையும் கற்பனையுலகம் என்பது அன்றாட வாழ்வில் இல்லாதது என்பதனையும் உணர்த்துகின்றது. இந்தக் கருத்து உண்மையற்றதும் ஆரோக்கியமற்றதுமாகும். எனவே இதனை மறுதலிக்க வேண்டும். அரங்கில் போற்றத்தக்க சூழல் என்பது இவை இரண்டும் இணைகின்ற போதே உருவாகின்றது என்று பீட்டர்புரூக் கூறுகின்றார்

ஒரு செயல்பாடு வாழ்க்கையிலிருந்து அரங்கத்திற்கு மாற்றம் பெறுவதென்பது அரங்கப் பயிற்சியினூடாக நடைபெற்று வரக் கூடியதாகும். அன்றாட நிகழ்வில் பிணைந்து கிடக்கக் கூடிய அரங்கச் செயல்பாட்டைக் குறிப்பிட்ட வெளிக்குள்ளானதாக மட்டும் ஆக்குவதென்பது காட்டு விலங்கை எடுத்து நகரத்தில் கண்காட்சிக்கு வைப்பது போன்றதாகும். நிறுவன ரீதியாக அரங்கத்தைக் பார்க்கின்ற எல்லாச் செயல்பாடுகளும் இத்தகைய யதார்த்தத்தைத்தான் முன்வைக்கின்றன.

Bibliography

1. Andrew Milner, Jeff Browitt, Contemporary Cultural Theory, 2002, Rawat Publications, Jaipur and New Delhi.
2. Barbara Johnstone, Discourse Analysis, Blackwell Publishing, Australia.
3. Graham Allen, Intertexuality, 2007, Roulledge Taylor & Francis group, London.
4. Jan Blommert, Discourse A critical Introduction, 2005, Cambridge University Press.
5. Lathika Menon, Female Expolitation and Womens emancipation, 2004, Kanishka Publishers, New Delhi.
6. Lois Tyson, Critical Theory Today, Routledge Taylor & Francis group, London.
7. Mantha Fetherolf Loutfi, Women, Gender and Work, 2002, Rawat Publications, Jaipur and NewDelhi.
8. Michel Bakthin, Epic and Novel towards a methodology for the study, the Novel, The Dialogic Imagination, Ed. Michel Holiquest, 1941.
9. Michel Holiquest, Dialogism, 2002, Routledge Taylor & Francis group, London.
10. Niall Lucy, Post Modern Literary Theory, 2000, Blackwell Publishers, Australia.
11. Raj Bala Mathur, Modernisation of Social Work, 2007, Book Enclave, Jaipur.
12. Richard Schener, Performance Theory, Routledge Publications, London.

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை - 600 113
அண்மை வெளியீடுகள்

	ரூ.பை.
தொல்காப்பியம்-எழுத்ததிகாரம் மூலமும் நச்சினார்க்கினியர் உரையும்	200.00
தொல்காப்பியம்-சொல்லதிகார மூலமும் சேனாவரையருரையும்	200.00
தொல்காப்பியம்-பொருளதிகார மூலமும் நச்சினார்க்கினியர் உரையும்	325.00
தொல்காப்பியம் - பொருளதிகார மூலமும் பேராசிரியர் உரையும்	300.00
தமிழியல் ஆய்வுச் சிந்தனைகள் - தொல்லியல், வரலாறு, சமூகவியல்	100.00
கவிதையியல்	50.00
Bibliography on Translations	175.00
சங்க இலக்கிய ஆய்வு தெ.பொ.மீ.யும் மேலை அறிஞரும்	60.00
திராவிட மொழி இலக்கியங்கள்	200.00
வா.கீ.ச. கலாநிதி கி.வா.ஜகந்நாதன்	60.00
நாசுதிராதிக்-ஞாலமுதன்மொழிஆய்வுகளுக்குப்பாவாணர் தரும் ஒளி	35.00
தமிழ்ச்சொற் பிறப்பாராய்ச்சி	45.00
மொழி பெயர்ப்பியல்	45.00
தமிழில் தத்துவ நூல்கள்	40.00
சி.வை. தாமோதரம்பிள்ளை	40.00
சொல்லிலக்கணக் கோட்பாடு தொல்காப்பியம் - முதல் பகுதி	70.00
இசுலாமியச் சிற்றிலக்கியங்கள்	40.00
பாவாணர் கடவுள் நம்பிக்கையும் சமயச் சால்பும்	30.00
மகளிர் முன்னேற்றத்தில் "அவள் விகடன்" இதழின் பங்களிப்பு	35.00
திருக்குறள் உரைச் சிந்தனைகள்	50.00
தமிழர் பழக்க வழக்கங்களும் நம்பிக்கைகளும்	120.00
மீனவர் சமுதாய நாட்டுப்புறப் பாடல்கள்	35.00
A Course in Modern Standard Tamil	65.00
இசை மருத்துவம்	45.00
கம்பன் களஞ்சியம்	280.00
மொழியியல் நோக்கில் தொல்காப்பிய சங்க இலக்கிய ஆய்வுகள்	40.00
தமிழர் பண்பாட்டுச் சொற்கோவை	250.00
தமிழிலக்கியக் குறியீடுகள் அகராதி	225.00
அரங்கேற்று காதை ஆராய்ச்சி	140.00
பழந்தமிழ் அமைப்பியல் மற்றும் குறியியல் ஆய்வுகள்	45.00
இந்தியச் சூழலில்மொழிஇழப்பு ஒரு சமுதாய மொழியியல் கண்ணோட்டம்	60.00
பழந்தமிழ் அறிவியல்	45.00
நீறணி பவளக்குன்றம்	35.00
குலோத்துங்கன் பார்வையில் சமுதாயம்	70.00
இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ்க் கவிஞர்கள் தொகுதி-1	100.00
இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ்க் கவிஞர்கள் தொகுதி-2	100.00
நீறணி பவளக் குன்றம் (ஒன்பதாம் திருமுறை ஆய்வுநூல்)	35.00
உலகப் பகுத்தறிவு நீரோட்டத்தில் பெரியார்	35.00
தமிழறிஞர் அடிகளாசிரியரின் சிறுவர் இலக்கியப் பாடல்கள்	30.00
ஈழத்தில் கண்ணகி கலாச்சாரம்	30.00
சிறுபஞ்சமூலம்-ஒருசமூகவியல் பார்வை	30.00
இந்தி நாடகப் பனுவல் (ஆடி மாதத்தில் ஒரு நாள்)	50.00
திராவிட இயக்கத்தில் அன்னை மணியம்மையாரின் பங்கு	40.00
பண்பாட்டுப் பார்வையில் திருமந்திரம்	70.00
காரைக்கால் அம்மையார் பாடல்கள் - ஓர் ஆய்வு	40.00
நவீன நாடகங்களும் ஊடகங்களும்	50.00

653 சொல்லாடல்கள் **75.00**